TOME XI. N° 2. 1er MAI 1957.

LES LETTRES ROMANES

SOMMAIRE

ARTICLES.

NOTES.

LES LIVRES.

(*Voir suite au verso*)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Sainte Thérèse et le renouveau catholique en France (1601-1660)

Influences étrangères

L'abbé Bremond se plaisait à croire que le XVIIe siècle avait hérité du XVIe non pas seulement un assez grand désarroi religieux, mais aussi une tradition spirituelle proprement française [1]. Cependant des recherches plus récentes invitent à mettre en doute cet apport d'une spiritualité autochtone, que l'illustre écrivain n'a d'ailleurs pas démontré. D'après Dom Huyben, sur une liste de 450 publications spirituelles en France entre 1550 et 1610, il n'y a qu'une soixantaine d'ouvrages qui ne soient pas des traductions, et ils datent tous de l'apaisement des guerres de religion [2]. D'autre part, la *Bibliographie chronologique* publiée par M. J. Dagens confirme cette prédominance des traductions [3]. Le legs religieux du XVIe siècle, au plan littéraire du moins, est donc fort mince. Il ne contient guère que des produits étrangers, qu'il importe d'inventorier avec soin.

Dom Huyben a classé comme suit sa moisson d'ouvrages dévots publiés en France de 1550 à 1610 [4]: les livres ita-

1. H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, II, ch. I.

2. *Vie Spirituelle*, t. XXV, 1930, suppl. de décembre, p. 119. Bremond, d'ailleurs, n'ignore pas ce mouvement de traductions (v. t. I, p. 19), mais il paraît en avoir méconnu la prépondérance.

3. Cf. *Bibliographie chronol. de la littérature de spiritualité et de ses sources* (1501-1610), Paris, Desclée, 1952.

4. Sur les 450 livres recensés, il y en a 280 d'auteurs étrangers : le reste étant des éditions de textes patristiques ou médiévaux et aussi quelques œuvres françaises (d'après 1592). Cf. la série d'ar-

liens sont les moins nombreux (36 éditions) ; les espagnols sont deux fois plus abondants ; quant aux flamands et rhénans, ils sont majorité (164 éditions). De son côté, l'abbé Bremond s'était livré, lui aussi, à un relevé analogue. A l'origine de la propagande mystique par les traductions il plaçait Lefebvre d'Étaples, qui fit paraître en 1558, à Anvers, une traduction de la *Théologie germanique.* Pour la période de 1570 à 1615, il donnait l'aperçu suivant : 1570, Denis le Chartreux (Flamand) ; 1572, 1574, 1575, 1577, Louis de Grenade ; 1580, Catherine de Sienne ; 1586, Suso (école germanique) et Stella (c'est-à-dire Estella, Espagnol) ; 1587, Tauler (école germanique), Alphonse de Madrid, Denis le Chartreux ; 1588 et 1589, Jean d'Avila ; 1597 et 1599, Catherine de Gênes ; 1599, Louis de Grenade ; 1601, sainte Thérèse (Bremond ne signale que la *Vie*, mais son information est ici incomplète) ; 1603, Angèle de Foligno. Mais le savant historien avouait qu'il avait négligé les textes latins, les réimpressions de Harphius, etc. [1] ..., ce qui expliquerait en partie que la liste de D. Huyben, qui s'est abstenu de telles exclusives, semble-t-il, fût plus fournie. En tout cas, D. Huyben nous a révélé la prépondérance notable de la pénétration flamande. Ce résultat considérable, M. J. Dagens a eu le mérite de l'établir plus largement, en 1952, par son volume sur *Bérulle et les origines de la restauration catholique*, et sa vaste *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources* (1501-1610). S'il a ainsi précisé les résultats obtenus par son prédécesseur, il n'en a pas changé l'ordre de grandeur, en ce qui concerne la prédominance des auteurs spirituels de langue germanique [2]. Quelques pages de son *Bérulle* brossent de cette influence flamande et allemande un tableau convaincant, auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur [3].

ticles de D. HUYBEN : *Aux sources de la spiritualité française du XVIIe siècle*, dans la *Vie spirituelle*, t. XXV et XXVI, déc. 1930, janvier, février, avril et mai 1931.

1. BREMOND, II, p. 6, n. 1.
2. Cf. *Bérulle*, p. 105, n. 3.
3. *Ib.*, p. 105-108.

Au sujet des spirituels espagnols en France, la *Bibliographie* de M. Dagens permet aussi de vérifier les indications déjà données par D. Huyben, qui observait une pénétration profonde de Vivès et de Guevara dès le milieu du XVIe siècle, puis, à partir de 1572 environ, celle de Louis de Grenade, qui rivalise dès ce moment avec Louis de Blois et Denis le Chartreux comme maître spirituel des dévots français [1].

Que reste-t-il de ces influences multiples lorsque sainte Thérèse à son tour fait son apparition en terre française, tout au début du XVIIe siècle? Assurément, une ambiance imprégnée de courants spirituels et mystiques les plus divers, originaires des Pays-Bas, de l'Espagne et de l'Italie [2]. Presque toute l'Europe catholique se rencontre en France à cette heure : sainte Thérèse vient y prendre sa place dans une foule de maîtres à prier. Certes, nous le verrons, elle obtient gros succès, mais ses élèves ne sont pas à elle exclusivement, tant s'en faut : d'autres mains déjà les ont façonnés. Sera-t-il possible d'identifier à coup sûr sa propre empreinte? Surtout quand les maîtres auxquels la sainte vient faire concurrence — s'il est permis de parler ainsi — ne sont autres, parfois, que ceux qui furent les siens? Inachevé encore de l'aveu de ses meilleurs praticiens, le repérage des sources immédiates de sainte Thérèse est arrivé déjà cependant à des déterminations très sûres [3]. L'on énumère dans le groupe

1. La *Bibliographie hispanique extra-péninsulaire* de H. VAGANAY mentionne bon nombre d'éditions latines de cet auteur, surtout à Lyon au XVIIe siècle. Mais il y a, dès avant 1600, une quarantaine de traductions françaises.

2. Il faut toujours un effort pour se déprendre des chiffres. Actons la rareté relative des ouvrages d'origine italienne. Toutefois, il faut compter parmi eux les écrits de Catherine de Sienne et de Catherine de Gênes. Ce sont de grands noms. D'autre part, l'abbé Bremond a consacré tout le premier chapitre de son onzième volume à « un extraordinaire petit livre », le *Breve Compendio intorno alla perfezione cristiana*, dû à la collaboration d'une dame milanaise (Isabelle Bellinzaga, 1552-1624) et d'un Jésuite (Achille Gagliardi, 1537-1607). Bérulle traduit librement cette oeuvre dans son *Bref discours de l'Abnégation interiéure* (cf. quelques notes sur ce sujet par J. Dagens dans la *Revue d'Hist. Ecclés.*, n° 2, 1931).

3. Naturellement, il y a d'abord les sources séculaires de la piété

flamand : la *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe et l'*Imitation de Jésus-Christ*. L'influence directe d'autres mystiques du Nord n'est pas établie à ce jour. Du côté des sources espagnoles, on compte beaucoup d'auteurs. Citons les principaux : Francisco de Osuna (avec la troisième partie de son *Abecedario espiritual* et, d'après G. Etchegoyen, aussi la quatrième), Alphonse de Madrid (avec l'*Arte para servir a Dios*), Bernardino de Laredo (la *Subida del monte Sión*), Luis de Granada (*Libro de la oración y meditación* et peut-être aussi la *Guia de los Pecadores*), Pedro de Alcántara (*Tratado de la Oración*), Antonio de Guevara (*El Oratorio de los Religiosos*). Récemment, M. L. Oechslin a souligné la parenté vraisemblable entre l'oeuvre thérésienne et celle de Jean d'Avila. L'on admet aussi que sainte Thérèse doit quelque chose à la spiritualité de saint Ignace par le truchement de ses confesseurs jésuites, quoique cette influence demeure assez insaisissable.

Or, un certain nombre des auteurs mentionnés ci-dessus étaient répandus en France en même temps que sainte Thérèse, sinon dès avant elle. L'*Imitation de Jésus-Christ* y était connue depuis plusieurs générations [1], Alphonse de Madrid dès 1587 [2], Louis de Grenade dès 1572, ainsi que l'*Oratoire des Religieux* de Guevara. Chacune de ces oeuvres fut souvent rééditée, surtout *La Guide des Pécheurs* de Grenade. L'*Audi filia* de Jean d'Avila paraît en français depuis

chrétienne, qu'on ne peut jamais perdre de vue, tant en France d'ailleurs qu'en Espagne.

Pour les sources directes de sainte Thérèse : R. Hoornaert, *Ste Térèse écrivain*, Paris-Bruges, Desclée, 1922 ; G. Etchegoyen, *L'amour divin, Essai sur les sources de sainte Thérèse*, Bordeaux-Paris, 1923 ; Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, 1908, p. 17-67 ; enfin, du point de vue qui leur est propre, les pages de M. le chanoine Groult dans son étude sur *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole*, p. 172-175.

1. Cf. Dagens, *Bibliographie*, p. 25 : « Nous avons renoncé à mentionner les rééditions innombrables qui paraissent pendant tout le XVIe siècle... ».

2. Il s'agit de la traduction de G. Chapuis. Un article de J. Christiaens sur Alonso de Madrid signale une première traduction française de l'*Arte para servir a Dios* faite par Jean Henten et publiée à Louvain en 1564 (voir *Les Lettres Romanes*, IX, 1955, p. 451).

1605 (éd. Plantin, Anvers) et Alcántara depuis 1606. Quant aux Jésuites, on sait qu'avant et après leur exil de 1594 ils occupent une place essentielle dans la vie catholique de la France. D'Osuna et de Laredo, par contre, il n'y a nulle trace ni en latin ni en français. Mais peut-être certains les lurent-ils dans le texte espagnol?

Il ne faudrait donc pas se presser trop d'expliquer par l'influence de sainte Thérèse elle-même tout ce que l'on peut découvrir de commun entre les spirituels français du grand siècle et la doctrine ou les expressions de la sainte d'Avila.

Toutefois, n'exagérons pas. Il y a, sans nul doute, une réelle diffusion en France de Louis de Grenade, d'Alphonse de Madrid et, plus encore, de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Néanmoins l'étude directe de l'apport thérésien dans la spiritualité française de XVIIe siècle reste possible. Il suffira, tout en recherchant les traces éventuelles de sainte Thérèse, de noter aussi, le cas échéant, les allusions aux maîtres de la sainte [1]. La présence et le fréquence de ces rappels décideront sur quels points il conviendrait d'étendre l'enquête jusqu'aux sources de la sainte Carmélite.

Sainte Thérèse face aux hérétiques et aux libertins.

1600 n'est plus 1589. La menace de l'hérésie, incomplètement écartée sans doute, n'est plus la même cependant. De la résistance des forces catholiques en France, qui s'était exprimée, non sans déviations, dans la Ligue, il ne restait guère, vers l'aube du siècle, qu'une seule trace, la plus pure, au demeurant, et la plus respectable : les réunions pour la réanimation spirituelle du catholicisme français, qui se

1. Signalons ici que, pour ce qui est de saint François de Sales, l'étude de l'influence flamande sur son œuvre a été faite par le P. DANIELS : *Les rapports entre saint François de Sales et les Pays-Bas* (Nimègue, 1932). Mais il reste les Italiens. Notons, d'ailleurs, que l'influence est minime des mystiques néerlandais sur François de Sales, qui a préféré les auteurs de langue romane. Cf. compte rendu de la thèse du P. Daniels dans la *Revue d'Hist. Eccl.*, t. XXX, 1934, p. 243-244.

tenaient dans la demeure de la très parisienne et très dévote Mme Acarie. C'est elle, justement, et son cercle qui se trouvent à l'origine des deux événements qui divulguèrent en France le nom et l'oeuvre de sainte Thérèse : d'une part, la fondation du Carmel français et, de l'autre, la traduction des principaux ouvrages de la sainte d'Avila.

Il ne s'agit pas là d'une rencontre purement occasionnelle. Pour le comprendre, il suffit de se rappeler combien l'œuvre de sainte Thérèse est une manifestation de la « Contre-Réforme ». En fondant, en multipliant sans se lasser, les maisons où la vie carmélitaine retrouvait sa primitive austérité, sainte Thérèse avait conscience d'apporter un remède vraiment efficace à l'anémie qui affectait l'Eglise à la suite des menées hérétiques du XVIe siècle. Cette préoccupation de faire pièce « aux luthériens », était au centre de son œuvre : de quoi lui assurer chez l'élite catholique française un écho d'autant plus profond que, dans les premières lignes du *Chemin de Perfection*, sainte Thérèse avait exprimé un souci particulier pour l'Eglise de France [1]. Lorsque, en 1630, il dédie au roi Louis XIII une traduction nouvelle des *Œuvres* de la réformatrice de son Ordre, le P. Élisée de saint Bernard ne manque pas d'y attirer l'attention : « Votre Majesté lira, s'il luy plaist, dans ses Œuvres que (la sainte) a institué son Ordre pour aider à la France, laquelle estoit en ce temps-là le théâtre sur lequel l'heresie joüoit de sanglantes tragédies [2]. » Et, en fin de siècle encore, dans un *Panégyrique de sainte Thérèse*, prononcé en 1678 devant la reine, l'abbé de la Chambre, curé de Saint-Barthélemi et membre de l'Académie française, rappellera « les larmes de Thérèse pour la France en proie à l'hérésie » [3], tandis que le grand Bourdaloue affirmera que les ouvrages de celle

1. « En ce même temps, les pertes, dommages et massacres que les Luthériens faisaient en France vinrent à ma connaissance... je pleurais devant Notre-Seigneur, le suppliant qu'il lui plût de remédier à un si grand mal... ».

2. Paris, M. Sonnius, 2 t. en I vol. in-4 (Bibl. Nat. D. 10133).

3. Paris, J. B. Coignard, 1678 (Bibl. Mazarine, A. 13298) ; v. p. 24. Cet abbé fut désigné pour les discours de réception de Messieurs de la Fontaine et des Préaux à l'Académie.

dont il prononce, lui aussi, l'éloge « ont autrefois servi à convaincre et à gagner les hérétiques [1] ».

L'introduction dans leur pays des Carmels et des écrits thérésiens n'était donc à aucun titre, aux yeux des Français qui y consacrèrent leurs efforts, une sorte de luxe religieux. Les besoins de l'Eglise étaient urgents, et elles furent nombreuses et importantes pour le renouveau catholique du XVIIe siècle, les réformes des ordres cloîtrés, tant féminins que masculins. Qu'on se rappelle, pour s'en tenir aux deux plus célèbres, celles d'Angélique Arnauld à Port-Royal en 1609, et de l'abbé de Rancé à la Trappe en 1662. Il y a tout lieu de penser, avec Bremond, que l'exemple de sainte Thérèse a été déterminant pour cet aspect capital de la vie religieuse catholique en France à cette époque. On sait que la réforme de Port-Royal advint dans les années où la jeune abbesse se trouvait en rapports épistolaires avec François de Sales, qu'elle avait du reste rencontré aussi personnellement. Or, dès 1604, l'évêque de Genève parlait de sainte Thérèse comme de la réformatrice-type dont il fallait suivre l'exemple [2]. Qu'il écrivît cela à une autre qu'Angélique Arnauld est sans importance : il ressort de ce fait que, au début du siècle, c'est l'exemple de sainte Thérèse que la France a conscience d'imiter, lorsqu'elle envisage de réformer ses monastères. Et Marguerite d'Arbouze, la grande réformatrice bénédictine, ne fut-elle pas prise pour « une carmélite déguisée » [3] ?

D'ailleurs, que sainte Thérèse ait été vraiment pour le XVIIe siècle français le symbole vivant de l'austérité religieuse, c'est ce que prouvent également deux curieux documents. Un *Panégyrique de sainte Thérèse* anonyme, édité en 1639 [4], exalte « le Triomphe de la divine Thérèse » qui

1. *Œuvres*, éd. Bretonneau, t. IV, p. 87.

2. *Œuvres*, éd. de la Visitation, t. XII, p. 272. Bremond a parlé de cette influence de Thérèse sur les réformes des couvents français dans son t. II, p. 407-408 et p. 471.

3. BREMOND, *Hist. litt. du sent. rel.*, II, p. 488, où il est noté aussi qu'elle eût voulu entrer au Carmel.

4. Le texte se trouve à la Bibl. Mazarine (18504/25e pièce) : Paris, 1639, in-4, 53 p. Ce curieux prêcheur, dont l'Avis au lecteur signale qu'il s'est secouru d'un « excellent Autheur italien », assimile les libertins aux « adorateurs de l'antiquité » qui reprochent

est « l'ame la plus eslevée qui ayt paru il y a long-temps dans l'Eglise de Dieu ». Pour préciser la signification de cette figure en qui « ressuscite heureusement la gloire du siècle », l'auteur définit comme suit le message de la sainte :

> Elle apprend aux hommes que ce ne sont pas les âges et les siècles qui forment les Heros et contribuent à la perfection des ames, mais qu'elle a un bien plus noble principe, et que c'est la volonté qui fait de la Nature son esclave et du Paradis sa conquête.

On ne peut donc en douter, le triomphe de l'austère Thérèse se confond bien, pour l'orateur, avec le triomphe de la religion authentique. Mais quittons ce discours un peu tendu, pour écouter une voix plus suave et qui pourrait, à première vue, être celle de quelque douce moniale. En réalité, il s'agit de Mlle de Montpensier, figure précieuse et pieuse à la fois, auteur d'un curieux « plan de vie pastorale ». Datées de 1660, ces lignes, que rapporte Sainte-Beuve dans son *Port-Royal*, jettent une lumière intéressante à la fois sur l'annexion presque gourmande de la religion par une certaine mondanité (ce qui est de toujours) et (ce qui est plus particulier à l'époque et nous intéresse ici) sur la place privilégiée de sainte Thérèse dans l'image que le grand siècle se formait de l'idéal religieux :

> Je voudrais, écrit la belle Amelinte (car tel est son nom de précieuse), que dans notre désert il y eût un couvent de Carmélites et qu'elles n'excédassent pas le nombre que sainte Thérèse marque dans sa règle. Son intention était qu'elles fussent ermites, et le séjour des ermites est dans le bois. Leur bâtiment serait fait sur celui d'Avila qui fut le premier. La vie d'ermites nous empêcherait d'avoir un commerce trop fréquent avec elles : mais plus elles se seraient retirées du

aux temps modernes « de ne donner plus au monde des Heros » et croient que « l'influence des planètes » s'est irrémédiablement affaiblie. L'orateur veut montrer par l'exemple de sainte Thérèse que l'héroïsme de ce siècle ne le cède en rien à celui des Romains et que « les influences des Astres ne furent jamais ny plus pures ny plus favorables » et que « l'on diroit que c'est aujourd'hui le renouveau du monde ».

monde, plus nous aurions de vénération pour elles. Ce serait dans leur église qu'on irait prier Dieu [1].

On voit combien, jusque dans sa traduction mondaine, l'esprit thérésien garde, aux yeux de la France de ce temps, la marque de l'absolu et du radical : sainte Thérèse représente la religion vécue selon la pleine dimension de ses exigences. Or, ce visage qu'elle offre en 1660 à une femme du monde, c'est encore celui-là même qu'avaient aimé en elle, pour le dresser face à l'hérésie, les promoteurs de sa diffusion en France dans les premières années du siècle. Ils l'avaient accueillie, en effet, comme un témoignage irrécusable de la vitalité religieuse de la vieille Église, assez jeune pour renouveler en plein XVIe siècle le plus ancien de ses ordres religieux, assez constante aussi avec elle-même pour le rajeunir en le ramenant aux premières sources : l'oraison et la pénitence.

Sainte Thérèse n'eut pas comme seuls opposants les fils de Luther et de Calvin. Héritier de certaines formes de l'humanisme, favorisé au surplus par le gâchis religieux de la France, le libertinage sévissait.

Au dire de F. Strowski, l'orthodoxie répondit à son attaque par un double courant. D'un côté, la réforme du clergé et le renouveau des oeuvres de bienfaisance — avec la figure dominante de saint Vincent de Paul —, de l'autre, la casuistique et les systèmes molinistes — où triomphent les Jésuites [2]. Sans doute est-il plus pertinent encore de considérer que la grande réponse de l'Église — issue d'un instinct de défense profond et sûr — fut l'efflorescence mystique qui s'épanouit alors en terre de France. Les libertins se moquaient des « livres extatiques » de la mère Thérèse [3], mais c'étaient leurs menées mêmes qui poussaient l'élite catholique de la France à s'y retremper : c'est contre eux que le *Panégyrique* anonyme de 1639, cité plus haut, exalte sainte

1. *Port-Royal*, t. II, p. 277, n.
2. F. STROWSKI, *Pascal et son temps*, I, ch. 4, notamment p. 254.
3. Au témoignage du P. Garasse : cf. *La Doctrine Curieuse*, Paris, 1623, p. 243, cité par F. STROWSKI, *Pascal et son temps*, I, p. 129.

Thérèse. Leurs attaques ont aidé les croyants français à rejoindre les profondeurs de leur religion pour en vivre avec plus de force. Assaillis et dans leur foi et dans leur morale, les catholiques ont senti qu'il fallait puiser dans une prière plus intime le secret d'une vie chrétienne plus attirante : les ressources les plus exaltantes de la religion devaient être mises au jour, car il y allait de l'avenir même de l'Église. Les couches profondes de l'âme religieuse ne font sans doute l'objet d'une découverte plus ou moins générale qu'aux heures où le besoin d'une commune défense, ou d'une commune conquête, groupe les fidèles autour du foyer divin de leur union. En fait, la France a produit au XVIIe siècle une floraison catholique prodigieuse. La coïncidence dans le temps de cette renaissance de l'Église et de la pénétration des mystiques étrangers révèle, au moins, un lien intime, une harmonie profonde entre les nécessités religieuses de la France et l'esprit des mystiques [1].

L'on fera observer peut-être qu'il y eut des Français que Bremond appelle « antimystiques » : le Père Antoine Sirmond, déjà, contre Camus, évêque de Belley ; Nicole, ensuite, et une fraction de Port-Royal — qui, tous, assurément, étaient bien peu suspects de libertinage. Mais il faut observer que leurs controverses étaient purement théologiques : elles ne comportaient pas d'attaque déclarée contre les mystiques, mais seulement des discussions touchant l'interprétation de leurs écrits [2].

D'ailleurs, il faut accorder volontiers que, s'il y a diverses manières d'être « antimystique », il existe aussi des manières diverses d'être « mystique »... L'on peut certes se demander si les conjonctures très particulières de l'état spirituel de la

1. Quant à savoir si la lecture des oeuvres importées a déclenché ou seulement secondé la résurrection de l'âme française, comment le décider ?

2. Dans son volume sur Port-Royal (*Histoire...*, t. IV), Bremond montre à maintes reprises l'antinomie chez les mêmes auteurs de la doctrine antimystique et de la prière mystique. Au surplus, dans le cas de Nicole, nous estimons, lecture faite de son *Traité de de l'Oraison*, que l'étiquette d'« antimystique » ne lui convient pas exactement. Dans le cas de Sirmond lui-même, elle n'est pas sans équivoque.

France — si différent de celui de l'Espagne — n'ont pas déterminé une certaine façon française d'envisager la doctrine des mystiques et de subir leur ascendant. Assurément, pour autant qu'ils soient orthodoxes, les auteurs mystiques ne rejettent ou ne négligent aucune tendance fondamentale de l'âme religieuse, mais ils exaltent et la foi et les oeuvres, et la prière qui se recueille et la charité qui s'épanche. Cependant, n'était-ce pas surtout par son appel à la purification morale et à la charité active que sainte Thérèse attirait les ouvriers de la croisade antilibertine? L'ascèse du *Chemin de Perfection* ne leur parut-elle pas mieux de saison que les descriptions du *Château de l'âme* et les louanges de la contemplation infuse? Quelle que soit la réponse qu'elle appelle, cette question, que suggèrent les circonstances, mérite de retenir notre attention.

(*A suivre*). Alphonse VERMEYLEN.

Les emprunts du poète Breuché de la Croix

Les histoires de la littérature française de Belgique mentionnent comme une heureuse exception dans la misère de « l'âge ingrat de nos lettres », au XVIIe siècle, un mystérieux personnage, Edmond Breuché de la Croix, poète et prosateur. Curé de Flémalle, au Pays de Liège, pendant vingt ans (1642-1661), c'est chez nous qu'il a publié ses œuvres, ce sont nos érudits qui les ont découvertes. Mais ils n'ont guère percé les énigmes de sa vie et sont loin d'avoir apprécié l'écrivain comme il le mérite.

Nous nous sommes attachée à éclairer cette biographie et à déterminer la valeur du poète et celle de l'orateur [1].

Edmond Breuché de la Croix est né à Troyes, en Champagne, à une date qu'il ne nous a pas été possible de préciser. Entré à l'Oratoire en 1623, il a pris la robe en la maison de Paris, le 21 octobre de cette année. En 1634, il est délégué à Dijon par les maisons de Nancy et de Lixheim. Il séjourne dans d'autres villes, entreprend divers voyages sans demander l'autorisation de ses supérieurs, et, en 1637, est exclu pour ce fait de sa Congrégation. En 1641, on le trouve en Belgique, à Villers-le-Temple, siège d'une Commanderie de l'Ordre de Malte. L'année suivante, il est fixé, en qualité de « pasteur », à Flémalle où il fondera un pensionnat pour la noblesse, l'Académie de Flémalle. Déchargé de sa cure, à sa demande, en décembre 1661, il rentre en France et l'on perd sa trace.

Durant son séjour à Nancy, Breuché de la Croix est entré en relations avec la Cour de Lorraine ; il semble y avoir

1. Voir notre étude sous presse, publiée par l'Académie royale de langue et de littérature françaises : *Edmond Breuché de la Croix*, Bruxelles, Palais des Académies.

servi les intérêts de Marguerite de Lorraine, secrètement mariée en 1632 au frère de Louis XIII, Gaston d'Orléans, mais plus encore ceux d'Henriette de Lorraine, sœur de Marguerite, princesse de Phalsbourg-Lixheim, qui rejoint en exil, à Bruxelles, le duc et la duchesse d'Orléans.

C'est à la Princesse de Phalsbourg-Lixheim qu'est dédiée la première œuvre de Breuché, *La Vierge souffrante au pié de la Croix* (1641), sorte de sermon d'un indiscutable intérêt. Mais c'est principalement dans la *Paraphrase sur le tableau de Michel Ange du dernier jugement* (1944), que se révèlent les étonnantes qualités de Breuché comme orateur. De cette *Paraphrase*, on peut dire qu'elle dépasse nettement le niveau des plus célèbres sermons de cette époque et qu'elle annonce l'éloquence de Bossuet.

Le poète, au contraire, apparaît, après enquête, non seulement imitateur de Racan, mais plagiaire sans scrupule. Nous en donnerons pour exemple son principal poème, *Le Malheureux content*, paru pour la première fois en 1642 dans *Le Divertissement d'Ergaste*, repris, corrigé et amplifié dans *L'Academie de Flemal* en 1653 [1].

***

C'est une sorte de poème pastoral destiné à célébrer « le Rivage de Meuse », les charmes de la solitude et de la vie rustique, Alcandre, Cloridon et tous les amis fidèles, en même temps qu'à répudier la « cour » et sa servitude, à en fustiger les vaines agitations, les vices et les complots. Il n'y faut pas chercher grand souci de composition. Les amplifications de la seconde version viennent même plutôt alourdir et rompre l'ordonnance assez rudimentaire du poème. On serait tenté par contre d'y trouver le poète en progrès : images plus expressives, plus de souplesse et d'harmonie.

Libre d'ambition je verray mes desirs,
Se borner au troupeau, qui fait tous mes plaisirs,
Et sans porter envie à la pompe des Princes,

1. Dans le *Divertissement d'Ergaste* (Liége, 1642), *Le Malheureux content* compte 216 vers ; dans l'*Academie de Flemal* (Liége, 1653), ce poème a 334 vers. Le texte de 1653 peut se lire dans H. Helbig, *Fleurs des vieux poëtes liégeois* (1550-1650). Liège, 1859.

> Ces chảms, & ces jardins me seront des provinces [1].
> . . .
> Valons, fleuves, rochers, plaisante solitude...
> . . .
> J'y commance ma joye, & finis mon tourmant...
> . . .
> Tantôt je m'y promeine au long de ces fonteines,
> De qui les petis flós font luire dans les pleines,
> L'argent de leurs ruisseaux parmi l'or des moissons [2]...

Ce dernier vers accroche l'attention par sa splendeur baroque. Et qui contestera la douceur de la strophe entière? La fluidité des fontaines et des ruisseaux est heureusement évoquée par les nombreuses consonnes liquides ; la sonorité vive des voyelles claires complète la vision idyllique du tableau.

La plupart des critiques qui ont étudié Breuché n'ont pas manqué de souligner les obligations de notre poète envers l'école de Malherbe et plus précisément envers ce « disciple indiscipliné » : Racan.

Le dernier en date, M. Nicolas François, remarque, avec un peu trop d'imagination :

> Il (Breuché) introduisit à Liège le goût des choses de la nature, les pastorales renouvelées des antiques, les bergeries dont, en France, Racan avait amorcé le renouveau. D'ailleurs Racan et Breuché se sont probablement connus : Racan, ancien page du roi, était resté attaché à la cour où Breuché devait avoir accès en sa qualité d'aumônier de la duchesse d'Orléans, belle-sœur du roi [3]. Dès lors il semble bien naturel que Breuché ait subi d'une manière toute directe l'influence de ce maître [4].

1. 1653, c3 verso. Impossible de ne pas rapprocher du XXXI[e] sonnet des *Regrets* de Du Bellay « Heureux qui comme Ulysse... ».
2. 1653, c7 verso — c8 recto.
3. Remarquons que ce n'est pas en qualité d'aumônier de la duchesse d'Orléans que Breuché peut avoir eu accès à la cour de France avant son séjour en Belgique.
4. N. François, *Edmond Breuché de la Croix*, Liège, Desoer, 1942, p. 8.

H. Helbig était allé plus loin, et dans l'*Annuaire de la Société Libre d'Émulation de Liége,* pour l'année 1865, il proposait sous le titre *Racan et Breuché de la Croix*, un vrai rapprochement entre les deux poètes. Après avoir souligné les divergences de leurs destinées, il observait :

> Les deux poëtes se laissent entraîner l'un et l'autre par le goût de la pastorale, très-répandu en leur temps ; mais tous deux savent relever la fadeur inhérente à ce genre de poésie par un sentiment vif et vrai, très-rare alors, des beautés de la nature.
>
> Le poëme principal de Breuché de la Croix, est celui qu'il a intitulé : *le malheureux content.* On y remarque, dans plusieurs passages, une imitation heureuse des belles *Stances* de Racan *sur la retraite.* Celles-ci sont elles-mêmes, en partie du moins, une heureuse imitation de la fameuse ode d'Horace : *Beatus ille, etc.* Cependant, les deux poëtes n'ont pas seulement puisé leurs inspirations dans Horace, mais aux mêmes sources que le poëte latin, c'est-à-dire dans le sentiment poétique et dans leur cœur [1].

« Imitation heureuse »... est-ce un euphémisme sous la plume d'Helbig ? Il ne semble pas. Helbig a cru se trouver en présence d'un disciple original de Racan et c'est bien ainsi qu'on l'a compris [2]. En fait, Breuché ne se contente pas d'imiter, il fait de larges emprunts.

Relisons les vers cités deux pages plus haut et rapprochons-les des *Stances sur la retraite* de Racan [3] :

Stance V :

> Roy de ses passions il a ce qu'il desire,
> Son fertile domaine est son petit empire,
> Sa cabane est son Louvre, et son Fontainebleau.
> *Ses champs et ses jardins*, sont autant de *Provinces*,
> *Et sans porter envie à la pompe des Princes*,
> Se contente chez luy de les voir en tableau.

1. H. Helbig, *Racan et Breuché de la Croix*, dans *Annuaire de la Société libre d'émulation de Liége*, 1865, 16e année, p. 54.

2. Nous remercions M. le Professeur Hanse de nous avoir signalé quelques vers empruntés par Breuché à Racan et de nous avoir conseillé d'entreprendre une étude systématique des sources.

3. Nous citons Racan d'après l'édition critique de Louis Arnould, *Poésies*, Société des Textes Français Modernes, 1930, t. I, p. 176-185.

Stance XV :

Agreables deserts, sejour de l'innocence,
Où loin des vanitez, de la magnificence,
Commence mon repos *et finit mon tourment,*
Valons, fleuves, rochers, plaisante solitude,...

Stance VIII :

Tantost il se *promene au long de ses fontaines,*
De qui les petits flots font luire dans les plaines
L'argent de leurs ruisseaux parmy l'or des moissons,...

Peut-on parler d'« imitation heureuse » ?
Racan, Stance II :

Le bien de la fortune est un bien *perissable,*
Quand on bastit sur elle *on bastit sur le sable,*

Breuché, 1653, c4 recto :

Nous faisant remarquer qu'*on bâtit sur le sable,*
Bâtissant sur la Cour, où tout est *périssable* ;

Racan, Stance XI :

Allumer *des mutins les desseins factieux*

Breuché, 1653, c3, recto :

Les complos *des mutins, leurs desseins factieux,*

Racan, Stance XIII :

Croy moy, *retirons nous* hors de la multitude,
Et vivons desormais loin de la servitude
De ces Palais dorez où tout le monde accourt,
Sous un chesne eslevé les *arbrisseaux s'ennuyent*
Et devant le soleil tous les Astres *s'enfuyent,*
De peur d'estre obligez de luy faire la court

Breuché, 1653, c3 verso :

Comme sous le haus pins *les Arbrisseaux s'ennuyent,*
Et devant le Soleil les étoilles *s'enfuient,*
Pour eviter l'êclat de sa vive splendeur,
Ainsi *de ces palais* où loge la grandeur,
Je veux *me retirer* cherchant la solitude,
Et vivre désormais loin de la servitude,

Racan, Stance XIV :

Après qu'on a suivy sans aucune asseurance
Cette vaine faveur qui nous paist *d'esperance,*
L'envie en un moment *tous nos* desseins *destruit,*
Ce n'est qu'une fumée, il n'est rien de si fresle,
Sa plus belle moisson est sujette à la gresle,
Et souvent elle n'a que des fleurs *pour du fruit.*

Breuché, 1653, c4 recto :

Après qu'on a suivi sans aucune assurance,
Ceux qui nous y *paissoient* d'une vaine *esperance,*
Ils ont par un mêpris *tous nos* travaux *dêtruis,*
Et nous ont fait cueillir *des* fueilles *pour les fruis,*
Nous faisant remarquer...

Faut-il parler de plagiat ? ou seulement de réminiscences ? L'abondance des emprunts et ce que nous savons déjà de la désinvolture de Breuché invitent à ne pas croire trop vite à des souvenirs inconscients.

Voyons toutefois le problème des dates. Remarquons d'abord que tous ces emprunts aux *Stances sur la Retraite* ne figurent *que* dans l'édition de 1653. Or ce morceau célèbre de Racan, composé vers 1618, paraît pour la première fois en 1620 dans le *Second livre des Délices de la Poésie Françoise ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, par J. Baudouin, à Paris, chez Toussainct du Bray, M.DC. XX [1] et connaît immédiatement le succès [2].

1. Nous avons pu consulter ce *Recueil*, Bibl. Nat. ye 11445. Dans sa magnifique thèse sur Racan (Paris, 1896), Louis Arnould ne mentionne pas cette édition et place la première parution des Stances dans *Les délices de la poésie françoise...*, Paris, 1620 ou 1621 — recueil postérieur (voir Notice bibliographique sur Racan, p. 632). Dans son édition critique, d'accord en cela avec F. Lachèvre, *Bibliographie des Recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, t. I, p. 55, Arnould corrige son erreur, t. I, p. XVII et p. 176.

2. « ...comme nous le prouve un roman publié, l'année suivante, par l'ami de saint François de Sales, Camus, évêque de Belley : *Élise ou l'Innocence coulpable* (Paris, chez Claude Chappelet, 1621, 8°). Au livre V, p. 351, l'auteur montre un de ses personnages, Scévole,

Breuché pouvait connaître ces vers par un des recueils collectifs dans lesquels parurent les Stances (1620, p. 220 ; 1621, p. 42 ; 1627, p. 235 ; 1630, p. 241 ; 1638, p. 241) [1]. En fait, il semble bien qu'il n'en soit pas ainsi, puisque — nous l'avons contrôlé — aucun autre vers de Breuché n'est emprunté au *Second livre des Délices*, ni, d'une façon générale, aux « recueils » — assez nombreux — que nous avons pu consulter.

Il pouvait connaître aussi les Stances par cinq des éditions des Bergeries (1627, 1628, 1630, deux de 1635) où nous savons qu'elles ont paru [2].

Or il y a, en 1642, dans le *Mal-Heureux Content* des souvenirs des *Bergeries*, mais non des *Stances* :

Racan, III, I, p. 123 :

> *Que j'y trouve d'appas qui charment* ma *douleur*
> *Que le* sort m'a renduë *heureuse en mon malheur* !

Breuché, 1642, Divertissement, D3 verso :

> *Que j'y treuve d'appas, qui charment* mes *douleurs*,
> Et *que le* Ciel me rend *heureux en mes malheurs.*
> (id. 1653, c2 verso).

Racan, III, I, p. 123 :

> Que cette vie est douce, ha ! *que* je suis *contente*
> De me voir en *ce lieu conforme à mon attente.*

Breuché, 1642, Divertissement, D4 recto :

> Cher & parfait Amy, *que* mon ame est *contente*
> D'avoir treuvé *ce lieu conforme à mon attente.*
> (id. 1653, c3 recto).

renonçant à l'ambition et se retirant à la campagne « et lui plaist bien fort le récit de ces vers :

Scévole, il faut penser à la retraite... »

Suivent cinq des stances de Racan, légèrement corrigées et adaptées par endoits (les 1e, 2e, 3e, 14e et 15e), que Scévole s'adresse à lui-même sans citer d'auteur : Camus devait ainsi se servir ingénieusement d'une pièce qui était alors dans toute sa vogue » (Voir Arnould, p. 174).

1. L. Arnould, *Édition critique de Racan* t. I, p. 176.
2. Id., *ibid.*, t. I, p. 176 ; t. II, p. XV-XVII et p. 19.

Et d'autres, moins caractéristiques :
Racan, III, I, p. 124 :

> Ma sœur ne plaignez point ceux que le sort convie
> A *passer* loing de nous la course *de leur vie*,

Breuché, 1642, Divertissement, D4 recto :

> Que vous êtes heureux, & que j'ay bien envie
> De *passer* avec vous le reste *de ma vie.*

Breuché a-t-il donc, avant 1642, connu les *Bergeries* autrement que par les éditions qui y joignaient les Stances [1] ? On sait qu'elles ont été représentées avec un grand succès à l'Hôtel de Bourgogne, vers 1619, sous le nom d'*Arthénice* [2]. Elles font aussitôt le tour de France. Elle sont « jouées à la Cour vers 1624 ou 1625 avec Henriette de France, reine d'Angleterre, faisant, à 15 ou 16 ans, le rôle de la principale héroïne » [3] ; en province aussi, à Bourg-en-Bresse, avant 1638 [4]. Il est possible que Breuché ait assisté à une représentation, qu'il en ait retenu quelques passages, et que, vers 1642, il les utilise sans même réaliser très clairement qu'il n'en est pas lui-même l'auteur.

Mais peut-on concevoir qu'en près de vingt ans Breuché n'aurait pas cherché à lire les vers d'un poète célèbre, qu'il aurait connu (?), dont il aurait vu jouer les *Bergeries*, et qui, certainement, devait lui plaire et le toucher ? Il est presque impossible de supposer qu'il n'a pas, avant 1642, lu et aimé les célèbres *Stances*.

Pourquoi cependant les emprunts caractéristiques à celles-ci n'apparaissent-ils qu'en 1653 ? Est-ce que Breuché a encore, en 1642, des scrupules auxquels il renoncera dans la suite ? Pour le savoir, il fallait chercher si, dès cette date, en dehors

1. Dès 1625, Racan fait imprimer les *Bergeries*, et douze éditions se succèdent en dix ans.

2. L. Arnould, *o. c.*, t. II, p. v.

3. Id., *Ibid.*, p. vii.

4. *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la direction de Mgr Grente, *Le XVII*e *siècle*, Paris, Fayard, 1954, p. 838.

Notons, d'après le même dictionnaire (p. 835), qu'elles ont été reprises sur le Théâtre de Verdure d'Aubigné-Racan (Sarthe) à la fête de l'Académie française, en août 1933.

des quelques vers qui rappellent les *Bergeries* de Racan, *Le Mal-Heureux Content* ne contient pas d'autres emprunts indiscutables.

Pas d'emprunts aux Recueils collectifs, avons-nous dit. Pas d'emprunts à Malherbe. On peut relever quelques rencontres avec des poètes de l'époque, Desportes et Maynard, exploitant les mêmes clichés. Mais rien de commun avec les célèbres « Solitudes » ou « déserts » qui foisonnent en cette première moitié du XVIIe siècle, si ce n'est le sujet lui-même.

Nous avons alors orienté nos recherches vers Antoine Godeau, un des promoteurs, sans doute le plus influent à l'époque, de la poésie chrétienne [1] ; son nom romanesque, Ergaste, correspond d'ailleurs à celui qu'adopte Breuché.

Après l'important discours *De la Poésie chrestienne*, les *Œuvres Chrestiennes* de Godeau, Paris, Camusat, 1633, présentent huit *Églogues sacrées dont l'argument est tiré du Cantique des Cantiques* [2]. Et voici les premiers vers de ce Colloque entre l'Époux et l'Épouse de l'Écriture :

> Incomparable *objet de mes* chastes *desirs,*
> M e d e c i n *de mes maux, source de mes plaisirs,...*

Dès 1642, Breuché les reprend, avec assez peu de changements, comme premiers vers de son poème, et la Meuse tient ici la place de l'Époux ; avec ce qui suit, ceci est une réponse assez piquante à ceux qui, comme Villenfagne, Hénaux et Helbig, ont cru pouvoir admirer la façon dont Breuché avait évoqué la région de Flémalle :

> Agreable sejour, *objet de mes desirs,*
> R e m e d e *de mes maux, source de mes plaisirs,*

Breuché, dans les vers suivants, adopte d'ailleurs le même mouvement que Godeau.

1. Cf. R. Bray. *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne, 1931, p. 291.

2. Le Recueil comporte en outre des paraphrases de psaumes et de cantiques, un *Te Deum* qui n'a aucun point de contact avec celui de Breuché, des stances : les larmes de S. Jean, de la Magdeleine, — un thème exploité aussi par Breuché, mais de façon toute différente, — des Prières au Christ et à la Vierge.

Voyons plus loin :
Godeau, 1633, Églogue I, p. 2 :

> Alors que *le Printemps étale sa richesse,*
> Et bannit de nos champs l'horreur *& la tristesse,*

devient chez Breuché (1642, D5 verso) :

> Flemal où *le printemps êtale sa richesse,*
> A chassé de mon cœur la crainte *& la tristesse,*

Godeau, 1633, Églogue I, p. 3 :

> *Vous prés de qui les jours ne sont que des momens,*
> Cher frere, *cher autheur de mes contentemens,*

Breuché, 1642, D4 recto :

> *Vous pres de qui les jours ne sont que des momens,*
> Cloridon, *cher autheur de mes contentemens,*

Il serait fastidieux de relever tous les emprunts faits par Breuché à Godeau ; c'est pourtant le seul moyen de reconnaître ce que notre poète amateur peut avoir d'original. Parfois une petite strophe est reprise presque intégralement : Godeau, 1633, Églogue I, p. 4 :

> Objets *dont* autrefois *mes sens furent ravis,*
> *Honneurs que j'ay cherchez,* plaisirs *que j'ay suivis,*
> *Pour arrester mon coeur vous n'avez plus* d'amorce,
> *Il fait avecque vous un eternel divorce.*

Breuché, 1642, D4 verso :

> Ouy grandeurs, *dont mes sens furent* si fort *ravis,*
> *Honneurs que j'ay cherchés,* Princes *que j'ay suivis,*
> *Pour arrêter mon coeur vous n'avés plus* de force,
> *Il* a *fait avec vous un eternel divorce* !

Godeau, 1633, Églogue II, p. 14 :

> *Aussi-tost que l'aurore a ramené le jour*
> *Les tourtres dans nos bois parlent de leur amour.*
> *Et* leur *ame insensible à des flames nouvelles,*
> Vous *apprend,* ô mortels, *à demeurer fidelles.*

Breuché, 1642, E2 verso :

> *Aussi tot que l'aurore a ramené le jour,*
> *La Tourterelle au bois parle de son amour.*
> *Et* son *ame insensible à des flâmes nouvelles,*
> Nous *apprend* Cloridon *à demeurer fidelles* ;

Godeau, 1633, Églogue II, p. 14 :

> *Les oyseaux* amoureux *quand l'Aube les réveille,*
> *D'un concert* moins *plaisant chatoüillent mon oreille,*
> Un *ruisseau qui* s'enfuit *au travers des cailloux,*
> Bruit le long de *ses bords d'un murmure* moins *doux,*

Breuché, 1642, D7 verso :

> Dans ce bois *les oiseaux quand l'Aube les réveille,*
> *D'un concert* fort *plaisant chatoüillent mon oreille,*
> Et ce *ruisseau, qui* fuit *au travers des cailloux,*
> Réjoüit tous *ses bords d'un murmure* bien *doux.*

On le voit, Breuché adapte à son sujet des vers empruntés à un tout autre contexte. Vraiment, on ne peut plus ici parler de réminiscences.

Ailleurs, les emprunts sont textuels ; en voici une série :
Godeau, 1633, Églogue V, p. 37.
Breuché, 1642, E2 recto :

> Les fleurs, dont au printemps la terre se couronne,
> Et les fruits differens que nous offre l'automne,

Godeau, 1633, Églogue VI, p. 43 :

> Depuis que dans tes yeux mon cœur est arresté,
> Je ne me puis lasser de loüer ta beauté,
> Au bord de nos ruisseaux, dans les antres sauvages,
> Dans les bois reculez dont j'ayme les ombrages,
> Durant le chaud du jour, au milieu de la nuit,
> Cét aymable penser incessamment me suit.

Breuché, 1642, E2 verso-E3 recto :

> Depuis que dans vôtre ame le mien...
> Je ne me puis lasser d'en aymer la...
> Au bord de ces... dans ces...
> Dans ce bois...
> Durant...
> Cette aymable pensée...

Godeau, 1633, Églogue VII, p. 50-51 :

Agreables Zephirs souflez sans violence,
Hostes de ces forests, oyseaux, faites silence,
Jourdain qui vers la mer t'enfuïs si promptement,
Arreste un peu ta course, ou coules lentement,
Delicates brebis qui dedans ces prairies.
Broutez l'émail tremblant dont elles sont fleuries,
Cessez de nous troubler par vos cris innocens,
Tandis que ce discours occupera nos sens.

Breuché, 1642, D8 recto :

. . .
. . .
Meuse qui ...
... peu ton cours,...
Mes aymables brebis, qui proche des bocages
Châcune à vôtre goût paissés les frais herbages,
... de me ...
... que nos bergers occuperont mes ...

Godeau, 1633, Églogue VII, p. 56 :

Où le luxe, et les arts corrompent la nature,
Où le crime triomphe, et l'innocence endure,
Où la volupté charme, & là vertu fait peur,
Où chacun est trompé, s'il ne devient trompeur,

Breuché, 1642, D4 verso :

C'est où le luxe et l'art ...
. . .
. . .
. . .

Godeau, 1633, Églogue VIII, p. 61,
Breuché, 1642, D6 recto :

Que les oyseaux cachez soubs les fueillages verds,
Dés la pointe du jour commencent leurs concerts,

Dans les mêmes *Églogues*, une vingtaine de vers encore sont repris et font l'objet d'une assez adroite adaptation. Ce qui porte à une soixantaine de vers le larcin de notre poète.

Sur les deux cent seize que comporte la version de 1642, c'est énorme.

Mais il y a mieux encore ! Dans la seconde partie des *Œuvres chrestiennes en vers et en prose* [1], parues à Paris en 1641 tandis que Godeau est en son diocèse de Grasse, se trouvent sept *Églogues spirituelles* dont Breuché, dès 1642, dans le fond de sa province liégeoise, fait son profit : il en pille pour le moins trente-six vers !

Mais pourquoi, dans les œuvres de Godeau, Breuché n'a-t-il emprunté qu'aux *Eglogues*, alors que bien d'autres poèmes « chrétiens » de ces volumes auraient pu le tenter ? La correspondance de Chapelain nous apprend que Godeau communiquait à ses amis de Paris ses multiples poèmes avant de les livrer à l'impression. Breuché aurait-il eu connaissance des *Églogues* en diffusion manuscrite ? Fut-il personnellement en rapport avec Godeau dont les relations avec l'Oratoire étaient si intimes ? C'est possible.

Voyez en tous cas ces échantillons :

Godeau, Églogue IX (p. 205 dans l'édition de 1660) :

> Qu'il *veut que* loin de toy dans *de nouvelles plaines,*
> *A de* fascheux *troupeaux je consacre mes peines* ;

Breuché, 1642, D3 verso :

> Et *veut que* desormais en *de nouvelles pleines,*
> *A de* nouveaux *troupeaux je consacre mes peines,*

Godeau, Églogue IX (p. 206 dans l'édition de 1660) :

> Sçache, mon cher Leris, *que la Terre où nous sommes,*
> *Est le lieu de l'exil, non le païs des Hommes,*

Breuché, 1642, D5 recto-verso :

> A cela je rêpons, *que la terre où nous sommes,*
> *Est le lieu de l'exil, non le païs des hommes,*

Godeau, Églogue IX (p. 207 dans l'édition de 1660) :

> *O Champs, ô Champs de* Grasse, *ô fertiles Collines,*
> *O Rochers cultivez, ô Sources argentines,*

1. Georges Doublet, *Godeau, évêque de Grasse et de Vence*, Paris, 1911-1913, 2e partie, p. 20 et p. 78 et suivantes. C'est dans une édition de *Poésies chrestiennes*, parue à Paris en 1660, que nous avons constaté le plagiat.

Breuché, 1642, D6 recto :

O champs, champs de Flemal, ô que vous êtes beaux ?
Doux rivage de Meuse? *ô fertiles Collines*?
O rochers cultivés? *ô sources argentines*?

Godeau, Églogue IX (p. 207 dans l'édition de 1660), Breuché, 1642, D6 recto :

Vous estes mon amour, vous estes mon desir,
Vous faites mon bon-heur, vous faites mon plaisir.

Godeau, Églogue XI, (p. 216 dans l'édition de 1660) :

O mes cheres Brebis, vous me faites paraistre,
Que vous reconnoissez *la voix de vostre Maistre.*
Certes vous me devez quelques marques d'amour,
Car vostre seul respect a hasté mon retour.

Breuché, 1642, D6 recto-verso :

O mes cheres brebis vous me faites parêtre,
Que vous entendés bien *la voix de vôtre Maître* ;
Certes vous me devés quelques marques d'amour :
Car pour vous j'ay quitté mes parens & la cour.

Godeau, Églogue XI (p. 218 dans l'édition de 1660), Breuché, 1642, D6 verso (qui remplace « cette fille » par « Herientte ») :

Cette Fille *sans pair, plus digne de son rang,*
Par le droit des vertus, que par le droit du sang,

Godeau, Églogue XII, (p. 233 dans l'édition de 1660) :

Que la Cour pour mes yeux a perdu ses *attraits,*
Et que j'en suis sorty, pour n'y rentrer jamais.

Breuché, 1642, D4 recto :

Croyés *que pour mes yeux la cour* n'a plus d'*attrais,*
Et que j'en suis sorti, pour n'y rentrer jamais.

Une petite centaine de vers repris à Godeau, quelques-uns aux *Bergeries* de Racan. En présence d'un tel plagiat, comment se défendre de conclure que, des cent vingt vers qui restent de la version de 1642 du *Mal-Heureux Content*, il y aurait peut-être aussi à chercher la paternité ?

Force nous est de conclure, en tout cas, que les quelque vingt vers repris en 1653 aux *Stances à Thirsis* sont un plagiat pur et simple. Pourquoi Breuché ne les utilise-t-il pas en 1642, alors que très vraisemblablement, nous l'avons vu, il devait les connaître? A cette date, peut-être éprouve-t-il quelque scrupule à plagier les trop célèbres stances de Racan. L'impunité le rassure ensuite, et, pour allonger son poème, il n'hésite pas, en 1653, à exploiter cette œuvre, dont le souvenir d'ailleurs commence à s'estomper.

Anne-Marie Gillis.

La vraie poésie de Pascoli

La période d'avant 1914 fut, en Italie, une époque heureuse pour la poésie, car elle vit fleurir l'œuvre de trois grands artistes : Carducci, D'Annunzio et Pascoli. Mais les goûts ont changé et, pour les nouvelles générations, il est de mode de se débarrasser de ces vieilles gloires par des jugements hâtifs et sommaires. Cependant la commémoration du centenaire de la naissance de Pascoli (1855) a heureusement suscité un renouveau d'intérêt envers ce poète. Essais, réimpressions, commentaires ont vu le jour à cette occasion, mais, bien que nous possédions maintenant le recul nécessaire pour juger objectivement la poésie de Pascoli, il nous manque encore une étude complète qui en dégage la valeur définitive.

Les critiques se sont plutôt attachés à des recherches biographiques et bibliographiques ou à des aspects particuliers de l'oeuvre pascolienne. Aussi des trois poètes qui constituent ce que les anthologistes nomment déjà « les trois couronnes », Pascoli est-il celui dont la statue a le socle le moins solide, alors que tout le monde sent bien que, poétiquement, il est le plus moderne et peut-être le plus grand.

En effet, on a conscience depuis longtemps que Pascoli rentre mal dans le schéma que présentent les manuels scolaires : une espèce d'arbre généalogique, dont le tronc aurait été Carducci et les deux branches, D'Annunzio et Pascoli. Carducci, restaurateur des valeurs de la tradition italienne, artiste qui se plie à la discipline classique, qui exalte l'autonomie de l'homme et les forces de la vie, Carducci chantre de l'histoire. D'Annunzio aurait hérité de lui la recherche du style, l'exaltation païenne de la vie et de l'héroïsme (pourtant, qu'il soit permis de le dire, avec une sensibilité plus décadente que vigoureuse, et plus de sensualité que d'ardeur idéaliste). Mais Pascoli, en quoi serait-il le fils spirituel de ce travailleur dur et combatif qui fut son maître

à l'Université de Bologne? Évidemment, l'exemple du travail que lui donnait Carducci et peut-être aussi ses réprimandes à un élève peu assidu (le pauvre avait bien d'autres soucis !) auront quelque peu marqué l'œuvre de notre poète, lui auront donné le sentiment de la dignité de l'art, mais rien de plus. Quant à sa poésie d'inspiration historique et patriotique, dont Carducci n'est que le modèle lointain, elle constitue son oeuvre manquée, donc plutôt ce qui n'est point poésie chez lui.

Le poète eut avec la critique le destin qui attend assez souvent les personnalités artistiques vigoureuses : elles choquent, en quelque sorte, leurs contemporains, elles les forcent à se ranger carrément pour ou contre. La neutralité est impossible devant une révolution, fût-elle uniquement d'ordre artistique. Mais ce comportement même des lecteurs, et de lecteurs avertis, est une preuve indirecte de la vitalité d'une oeuvre. Les jugements sur la poésie de Pascoli varient entre ces deux positions extrêmes : celle de Benedetto Croce, qui, au fond, en se disant partagé comme Catulle entre *Odi et amo*, lui a dénié de la valeur ; et l'apologie en forme de boutade de Massimo Bontempelli, qui répondit aux détracteurs de la poésie italienne contemporaine qu'elle etait, au contraire, riche, puisque celle de Pascoli suffisait à elle seule à remplir tout un siècle.

La vérité se trouve assurément à mi-chemin. Croce, dans son premier essai qui remonte à 1906, aurait saisi l'essentiel de la poésie de Pascoli si, pour mieux la sentir, il avait su abandonner tout parti pris. Il est regrettable que, plusieurs années après, il ait publié une deuxième étude, vraiment injuste, voire méchante.

Le fait est que les deux hommes étaient de tempérament trop différent : la combativité de Croce s'accordait mal à la résignation de Pascoli ; son sens aigu de l'histoire ne pouvait que l'amener à mépriser la naïveté des idéologies pascoliennes. Mais il aurait dû s'en prendre au philosophe, qui est piètre, et non au poète, qui est grand. La grandeur de Pascoli n'est pas dans la pseudo-philosophie qui constitue parfois la trame usée de ses poèmes les moins réussis. Cette philosophie paraît se limiter aux lieux communs du positivisme ; ses idées naissent plutôt de sentiments qui lui per-

mettent, comme à Verhaeren, d'accorder le socialisme avec le nationalisme, le pacifisme avec les guerres de conquêtes coloniales, et de noyer le tout dans un humanitarisme naïf, superficiel, quivoudrait s'accommoder d'un christianisme sans Dieu. Au fond, ainsi que Renato Serra l'a bien fait ressortir, une seule idée hante l'esprit de Pascoli : «Dans tout l'univers on ne trouve qu'une chose importante : l'homme, qui vit aujourd'hui, mais qui demain sera vieux, sera mort. Comment peut-on vivre et être heureux en sachant cela ? » Seule donc l'illusion nous aide à vivre ; l'illusion, c'est-à-dire le rêve, le chant, en un mot, la poésie.

L'erreur de Croce, ce fut d'avoir voulu parler de Pascoli sans l'aimer : on ne peut approcher les poètes qu'avec amour ; sinon, mieux vaut y renoncer. En outre, il s'est demandé comment étudier Pascoli : en suivant l'ordre chronologique des poèmes ou leurs thèmes ? Il a pris les deux voies, mais il a oublié qu'il en existait une troisième, celle que lui-même a appris à découvrir, et qui consiste à séparer franchement la poésie de la non-poésie. Non pas en épluchant chaque vers de chaque poème, mais en écartant les poésies ratées. Or, en faisant une telle anthologie de Pascoli, on arrive à sauver beaucoup plus de choses qu'il n'en faut pour établir solidement sa gloire.

En effet, — et ceci encore le rapproche de Verhaeren — Pascoli, qu'on nous pardonne l'expression, est un poète surabondant, un homme dont la poésie est la raison même de vivre, et qui ne vit, pourrait-on dire, que pour écrire des poésies. Il semble avoir fait sienne cette définition de l'inspiration : un travail de chaque jour. Aussi, forcément, son inspiration ne peut-elle pas toujours être heureuse. La vraie inspiration, celle qui donne naissance aux chefs-d'œuvre, perce de temps en temps ; l'autre, celle qui se commande, l'accompagne comme un apprentissage et un entraînement.

Un écrivain devrait avoir le courage de ne pas publier les griffonnages, les petites esquisses, qui constituent son travail préparatoire. Mais quel artiste est bon juge de son œuvre ? Au lecteur de faire donc ce triage, sans jamais perdre de vue que la grandeur d'un poète ne se mesure pas à la quantité de sa production, qui n'est jamais, en bonne partie, que des redites ou des préfaces aux chefs-d'oeuvre.

*
* *

Nous sommes d'avis qu'il faut, en général, donner peu d'importance aux données biographiques ; mais s'il y a un poète qui fut marqué à jamais par les événements de son enfance et de sa jeunesse, c'est bien Pascoli. Ce furent ces événements qui lui fournirent la plus grande partie du matériel avec lequel il bâtit son monde poétique et presque, dirions-nous, sa vie réelle. D'abord, l'événement capital : son père assassiné en 1867, le 10 août. Giovanni n'avait alors que onze ans et demi. Puis sa mère, qui ne put supporter ce malheur et qui mourut l'année suivante. Puis encore la mort, insatisfaite, qui s'acharne sur cette famille tombée dans la misère et moissonne frères et soeurs.

Toutes ces morts ne pouvaient manquer d'impressionner l'enfant, mais ce qui le frappa surtout, ce fut le meurtre de son père. Celui-ci revenait du marché, seul dans sa calèche ; un coup de fusil tiré de derrière une haie, on ne sut jamais par qui, le tua. Le cheval reconduisit son maître à la maison ; on trouva près du mort deux poupées qu'il rapportait pour ses fillettes. Cet épisode constitue le thème de plusieurs poésies de Giovanni, parmi lesquelles se détachent, par la pureté du chant : *X Agosto* (« X Août »), d'une facture impeccable, qu'on dirait parnassienne, et *La cavallina storna* (« La petite jument pie »), pièce émouvante, sur le mode d'une mélopée populaire.

De cet événement, deux sensations et deux idées naissent chez l'enfant et elles ne l'abandonneront plus, sa vie durant : celle de la mort et celle de l'injustice, du mal qui peut échapper au châtiment. La mort de sa mère confirme cette conception, cet état d'âme plutôt. L'enfant se sentit seul au milieu d'un monde hostile et cruel. *La Piccozza* (« Le piolet ») nous parle de sa détresse dans sa solitude :

> Da me !... Non quando m'avviai trepido
> c'era una madre che nel mio zaino
> ponesse due pani
> per il solitario domani.

Per me non c'era bacio nè lagrima,
nè caro capo chino su l'omero
a lungo, nè voce
pregante, nè segno di croce[1]...

Il importe aussi de dire, Pietrobono l'a remarqué, que Pascoli ne connut presque pas sa famille : il n'avait que sept ans quand il entra au collège ; quand il en sortit, sa sa famille était dispersée. C'est à cette famille perdue ou, si l'on veut, à l'idée de cette famille — aux morts comme aux rares survivants — qu'il restera attaché toute sa vie. Elle représentera à ses yeux la seule oasis d'amour et de paix, où il s'enfermera à l'écart des luttes de la vie. Il tâchera de la reconstituer — et il y réussira — en renonçant au mariage et en s'associant à sa sœur Maria, qui, sur l'autel de l'amour fraternel, fera le même sacrifice.

Pour expliquer l'évolution de la personnalité poétique pascolienne, il faut partir de là ; pour expliquer celle de l'homme, il faudrait presque invoquer les lumières de la psychanalyse. Il y a certainement des complexes chez lui : une indubitable timidité dans son désir des claustration (l'amour de la petite maison de campagne qu'il s'est achetée en partie avec l'or des médailles gagnées aux concours de poésie latine d'Amsterdam !) ; son humanitarisme naïf et pathétique ; sa complaisance pour les larmes faciles, sa capacité de jouir de sa propre douleur. Son obsession de la mort non plus n'est pas normale ; on la dirait inhumaine. Le sage, comme ses poètes antiques le lui ont appris, saura, le moment venu, s'en aller de cette vie, comme un invité repu ; le chrétien, car ce poète est tout imprégné du christianisme auquel il semble tourner le dos, accepte la mort comme le commencement de la vraie vie ; l'incroyant s'y résigne comme à un aboutissement naturel. Pascoli paraît la trouver illogique, voire contre nature, et la tristesse naît

1. « Tout seul !... Quand tremblant je me mis en route, il n'y avait pas une mère qui mît deux pains dans mon havresac pour le lendemain solitaire. Pour moi il n'y avait ni baiser ni larme, ni chère tête penchée longuement sur mon épaule, ni voix qui priât, ni signe de croix. »

chez lui de ce sentiment de la fin, qui attend même les astres. C'est que la mort est pour lui une présence tangible, l'ennemie qui a détruit toutes ses possibilités de bonheur. Idée plutôt enfantine, mais il y a en lui un enfant qui n'a jamais grandi. Il fut pourtant homme de lettres, savant philologue, professeur d'université qui enseigna le latin et le grec, et à Bologne, où il succéda à Carducci, la littérature italienne. Or, ainsi que Renato Serra et Manara Valgimigli l'ont souligné dans leurs excellents essais, malgré sa profonde connaissance du monde ancien, Pascoli n'est pas un humaniste. Il n'a de l'humaniste ni l'âme ni les goûts. Il n'arrive pas à vivre avec les Anciens, à s'identifier avec eux. Il les recrée à sa manière, il leur donne son souffle : Homère traduit par Pascoli, ce n'est plus Homère, c'est Pascoli dans le rôle d'Homère.

Il y a vingt ou trente ans, la Faculté des Lettres de Bologne semblait encore hantée par l'esprit du grand professeur qu'avait été Carducci. Le souvenir de Pascoli était plutôt celui de l'étudiant : l'ombre d'un grand garçon solitaire, un peu anarchiste, le ventre creux et la tête pleine de rêves. Mais l'hommage qu'on lui rendait était grand, car si Carducci apparaissait comme un exemple de travail discipliné, Pascoli survivait comme un maître de poésie.

A-t-on remarqué, soit dit en passant, que tous les enfants, chez Pascoli, sont blonds, à commencer par lui?

... E sul capo biondo che amavi [1] ... (*La Voce*).
... c'è del biondo alla finestra
tra un basilico e una menta [2] (*La Cucitrice*).
... a biondo capi intreccia sue corone [3]. (*Il Mago*).
... e l'oro
mescevano i riccioli sparsi... [4] (*I due Cugini*).
... Meglio venirci con la testa bionda [5]. (*L'Aquilone*)

1. « Et sur la tête blonde que tu aimais » (*La voix*).
2. « Il y a du blond à la fenêtre, entre un basilic et une menthe » (*La couseuse*).
3. « Il tresse ses couronnes à de blondes têtes » (*Le magicien*).
4. « Et les boucles désordonnées mélangeaient leurs ors » (*Les deux cousins*).
5. « Mieux vaut y venir la tête blonde » (*Le cerf-volant*).

On naît blond en Romagne ! Si les explications fondées sur la race avaient un sens, on serait tenté de définir le toscan Carducci par le réalisme étrusque mêlé à l'esprit latin d'ordre et de travail, et Pascoli, qui appartient de tout son sang à la Romagne, par une ascendance celtique. Ce Cisalpin garde du Celte la force désordonnée et l'esprit rêveur.

Pour en revenir à sa poésie, on a dit qu'elle était anti-littéraire et qu'elle rompait avec toute la tradition de la grande poésie italienne. Cela est vrai, mais à la condition de remarquer que cette poésie est bien d'un homme de lettres. Car Pascoli a beaucoup lu et ses connaissances littéraires sont bien plus étendues qu'on ne le croirait à première vue. Mais il goûte plus la simple lecture que la vraie culture, en ce sens qu'il paraît lire d'un œil distrait, plutôt pour s'enivrer de belles histoires qui alimentent son imagination que par véritable désir de connaître. Aussi est-il difficile de déceler dans son oeuvre les apports directs de ses lectures, car il a tout refondu dans une imagination qui s'est parfois attachée à un détail inaperçu des autres et qu'il a développé en négligeant tout le reste. Il a fallu la vaste culture et la perspicacité d'Alfredo Galletti — son successeur à la chaire de Bologne — pour retrouver dans son art des échos insoupçonnés, venus souvent d'assez loin. Les apports littéraires sont, en réalité, très nombreux chez lui, bien qu'ils aient échappé à la plupart des critiques, et souvent à Pascoli lui-même, qui leur obéissait inconsciemment : il les avait dans l'oreille, tels ces motifs musicaux qui nous viennent sur les lèvres sans les chercher, comme si nous les avions composés. On dirait une espèce de transcription automatique d'un surréalisme avant la lettre.

On pourrait citer chez Pascoli une foule d'exemples du pouvoir émotif et stimulant de ses lectures. Ainsi, presque tous les *Poemi conviviali* sont nés d'un souvenir littéraire. Voici un cas : il a lu dans Aelianus, que Solon, ayant entendu chanter au cours d'un banquet une ode de Sapho, en fut si ravi qu'il pria le chanteur de la lui apprendre ; et que, comme on lui demandait la raison de ce désir, Solon avait répondu : « pour l'apprendre et puis mourir ! » — C'est de ce souvenir que naissent le Solon pascolien et les deux faux poèmes de Sapho sur l'amour et sur la mort.

Dans son *Inno secolare a Mazzini* (« Hymne séculaire à Mazzini »), Pascoli parle de Dante. Il n'en faut pas plus pour qu'une sorte de vers dantesque fleurisse sous sa plume :

... guardava ciò che dai nostri occhi è scisso [1]...

Dante avait dit : « In tutto dall'accorger nostro scisso. [2] »

Et voici une autre et plus curieuse suggestion : l'étudiant en philologie et, moins encore, le professeur Pascoli ne pouvait ignorer un des plus anciens documents de l'italien « vulgaire », une devinette découverte dans la bibliothèque capitulaire de Vérone, et qui remonte au VIIIe ou au IXe siècle :

Se paraba boves, alba pratalia araba
Et albo versorio teneba e nigro semen seminaba.

C'est de là, croyons-nous, que dérivent deux poèmes parallèles des *Myricae* : *Il piccolo aratore* (« Le petit laboureur ») et *Il piccolo mietitore* (« Le petit moissonneur »), où apparaissent, d'une part, un enfant qui écrit, de l'autre, un enfant qui lit, toujours sous les yeux étonnés de la grand-mère. Voyez ce début du premier :

Scrive... (la nonna ammira) : ara bel bello,
Guida l'aratro con la mano lenta,
Semina col suo piccolo marrello :
Il campo è bianco, nera la sementa [3].

L'imagination chez Pascoli est une corde si sensible que le moindre souffle suffit à la faire vibrer.

* * *

Nous ne croyons pas trop à la poésie pure, mais bien au poète pur, et Pascoli en est un, en ce sens que la poésie

1. « Il regardait ce qui est *séparé* de nos yeux » (dans le sens de « ce qui nous est invisible »).
2. « Entièrement *détaché* de notre connaissance » (dans le sens de « qui est transcendant »).
3. « Il écrit... (sa grand-mère admire) : il laboure tranquillement,
Il guide la charrue de sa main lente,
Il sème avec sa petite houe :
Le champ est blanc, noire la semence. »

est sa raison même de vivre ; il vit d'elle et pour elle ; tout ce qui l'environne, la plus petite chose ou la plus grande, un insecte ou un astre, une lecture, une rencontre ou un événement, tout devient pour lui matière de chant. Il traverse la vie en rêvant ; tout est pour lui un stimulant au rêve, même l'étude de Dante. Il anime les choses et leur prête sa voix. Il est sensible surtout à la nature : un paysage, une fleur, un arbre, un oiseau. Oh ! les oiseaux ! il les connaît tous par leur nom (on a parlé de nomenclatures) ; il essaie de nous transmettre leur cri-message par des vers où interviennent la recherche et souvent, trop souvent, l'onomatopée (qu'on a aussi beaucoup blâmée). Voici les grenouilles :

... un gre-gre di ranelle[1] ...

Son hibou fait : kiou, ses hirondelles : vitt, videvitt ; ses moineaux nous disent : schlip, dib-dib ; bilp-bilp. Un exemple fameux :

La neve ! (Videvitt : la neve? il gelo?
ei di voi, rondini, ride :
bianco in terra, nero in cielo,
v'è di voi chi vide...vide...videvitt ?)[2] (*Dialogo*)

Le poète aime les enfants et les hommes aussi, bien sûr, mais un peu moins ; on dirait plutôt qu'il en a pitié, qu'il les sent ses frères en pensant à leur mortalité. C'est précisément ici que son sentiment de la fraternité humaine plonge ses racines ; son tolstoïsme naît de la communauté de la douleur, et le rattache au dernier Leopardi, celui de *La Ginestra.* Mais avec leur commun amour de la solitude, c'est là peut-être la seule ressemblance entre les deux poètes, sauf encore leur stature, car Pascoli est la plus haute voix de la poésie en Italie depuis le silence de Leopardi.

1. « Un gré-gré de rainettes ».
2. « La neige ! (vidévitt : la neige ? le gel ?
Il se rit de vous, hirondelles :
blanc sur la terre, noir dans le ciel,
y a-t-il parmi vous quelqu'un qui vit.. vit... vidévitt ?) ».
(*Dialogue*).

Une preuve indirecte de sa grandeur? Aucun poète, à notre époque, n'a exercé comme lui une emprise aussi grande sur ses contemporains et successeurs. Après lui, la poésie italienne — qu'elle le reconnaisse ou non — a été à son école plus qu'à n'importe quelle autre, les intimistes aussi bien que les crépusculaires et les hermétiques. Même les futuristes. Au fond, et peut-être parfois inconsciemment, il a été mieux suivi que D'Annunzio, qui n'a inspiré que des versificateurs.

C'est que le mariage de Pascoli avec la poésie est un mariage d'amour, un don total de l'un à l'autre. On a parlé de son mysticisme, mais fut-il vraiment un mystique? Il s'est dit positiviste, il a perdu la foi de son enfance (peut-être avec regret, puisqu'il s'inspire souvent à des sources chrétiennes). Pourquoi ne pas le croire sur parole? N'a-t-il pas écrit de Dieu : « O toi que les hommes ont semé dans les cieux? » Ne cherchons pas si son comportement était dicté par la mode, par sa foi positiviste dans l'homme ou, plus simplement, par le respect humain. Ce serait peine inutile pour qui cherche seulement le valeur de sa poésie. Une seule chose est certaine, Pascoli est mystique comme tout poète, comme tout homme qui renonce au chemin de la connaissance par la raison pour emprunter celui de l'imagination ardente et des élans de son coeur. On dirait donc plutôt qu'il fut un intuitif ; mais cela ne reviendrait-il pas à déclarer qu'il fut un poète?

Mais les extrêmes se touchent. Harpe sensible à tout vent, le danger d'une chute le menace à chaque instant : du sublime à l'enfantin il n'y a qu'un pas. Il est condamné à marcher sur le fil d'un rasoir, et il lui sera salutaire d'avoir été l'élève de Carducci. Du maître il doit avoir appris une discipline de travail, et que

> il poeta è un grande artiere
> che al mestiere
> fatto ha i muscoli d'acciaio (*Il poeta*)

— le poète est un grand artisan qui, à son métier, s'est fait des muscles d'acier.

En effet, sa facilité n'est pas celle des romantiques ou de leurs épigones ; c'est une facilité voulue, acquise, contrôle

plutôt qu'abandon. On a vanté son « innocence », et, certes, il possède l'innocence de l'imagination, puisqu'elle est essentielle à la poésie. Mais quels artifices dans sa technique! Quand il est vraiment poète, il connaît mieux que n'importe qui les ruses de son métier. Quelle aisance pour jouer avec les mots, avec les mètres et même avec les sujets! Il ressuscite des vers et des strophes peu employés, il leur donne une nouvelle dignité. A coté de l'endécasyllabe et de l'heptasyllabe traditionnels, il empoie l'octosyllabe et le décasyllabe, chers aux romantiques, mais en en brisant le rythme trop sonore de tambour. Il emploie avec une finesse jusqu'alors inconnue le vers de neuf syllabes, qui semble son préféré pour ses molles cadences, qui épousent la langueur délicate de son âme, pour le doux balancement de ses images, qui se dégagent toujours comme sur un fond estompé de brumes matinales. Il ressuscite, peut-être avec plus de succès que Carducci, les vers et les strophes des classiques. Ses nombreuses lectures, nous l'avons dit, éveillent chez lui d'innombrables échos : parfois le rythme de la poésie populaire toscane du *Trecento* ; parfois l'ample souffle de Dante. Il emprunte à Chiabrera ou à Metastase leur légèreté dansante ; chez Foscolo ou Leopardi il apprend à manier l'endécasyllabe blanc ; il reprend à Manzoni le décasyllabe, qu'il assouplit en diminuant l'intensité des accents.

Quant à ses défauts, ils naissent tous — comme chez Verhaeren encore — d'un excès de production et du fait que ses admirateurs, en applaudissant à ce que son oeuvre a de caduc, l'encouragent à se créer une manière. On veut un Pascoli brave homme, à la larme facile, prêt à la verser sur les suffragettes russes aussi bien que sur la mort du roi Humbert ou l'arrestation de l'anarchiste Lucheni.

D'ailleurs, la succession de Carducci paraît lui imposer de continuer aussi l'œuvre du chantre de l'histoire et des gloires de la patrie. Des grands événements de l'histoire aux faits divers du jour, ce Pascoli semble chercher partout de nouvelles sources à une inspiration qui force sa nature. Alors la poésie tombe dans la rhétorique, et Pascoli sombre dans le pascolisme. Pas toujours cependant, car il arrive que la douleur, l'indignation ou l'amour de la patrie l'animent d'un véritable souffle épique. Et nous avons alors les strophes

inoubliables qui évoquent la solitude d'Andrée survolant le Pôle Nord, ou celles encore, d'une véhémence digne de Carducci, qui s'élèvent contre le limogeage d'un héros du Risorgimento, le général Asinari di Bernezzo, coupable d'avoir tenu à ses soldats un discours anti-autrichien. Et *Le sfogliatrici* (« Les effeuilleuses de maïs ») rappelleront l'infortunée guerre d'Afrique avec la force prenante d'une chanson de geste.

***

Pascoli est un poète difficile à traduire ; le plus intraduisible, croyons-nous, des poètes italiens. Il est aussi difficile à lire, et nous ne conseillerions à personne de lire ses poèmes à haute voix de prime abord ; il faut toujours commencer par une lecture mentale ; le rythme en est doux, flottant, tout près de celui de la prose, et il faut le découvrir pour pouvoir s'y abandonner.

Quoi qu'on en dise, la musicalité joue chez lui un rôle de premier plan, plus peut-être que chez n'importe quel autre poète. Mais sa mélodie est délicate, presque en sourdine, à fleur de lèvres, avec des dissonances voulues. Le poète est à la recherche de nouvelles harmonies ; sa révolution verslibriste, il la fait en gardant les mesures traditionnelles, mais en utilisant de nouvelles combinaisons strophiques et de nombreux vers si peu usités qu'on les croirait nouveaux. Il est le Debussy ou le Ravel de la poésie.

Son goût de l'onomatopée ou sa recherche musicale excessive nous choquent parfois, mais, plus souvent, nous charment. Nous percevons tout près de nous le chant des oiseaux, le cri des grenouilles, le son des cloches ou le balancement des vagues. Écoutons ces cloches :

> Là, quando ondando vanno le campane [1] ...
> (*Festa lontana*)

Ses grenouilles et ses grillons :

> San Piero in Campo aperso là tra quelle
> file di pioppi, garrulo, ai tramonti,

1. « Là, quand les cloches vont ondoyant » (*Fête lointaine*).

di rane gravi e allegre raganelle [1].
(*Il Soldato di San Piero in Campo*)
Nell' alta notte sento tra queruli
trilli di grilli [2]... (*Il Cane notturno*).

Le son des cornemuses : des bergers des Abruzzes qui remontent jusqu'à la plaine du Pô nous jouent leurs cantilènes de Noël :

Suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mama, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla [3]. (*Le Ciaramelle*).

Nous l'avons dit, on a reproché à Pascoli l'abus non seulement de onomatopées, mais des nomenclatures. La poésie n'est pas énumération, c'est vrai. Mais ses nomenclatures sont-elles vaines ou procèdent-elles d'une indispensable nécessité de précision ? Ne les expliquerait-on pas en remarquant que le poète appelle par leur nom les choses les plus petites, justement parce que chacune d'elles a sa vie, sa personnalité, son message propres et que ce sont elles qui constituent son monde poétique de grand enfant étonné ? Le mot est pour lui un symbole qui évoque la chose, détermine son essence et permet d'exprimer les sentiments et les images qu'elle suscite.

Pour Leopardi, par exemple, il suffit qu'un oiseau soit un oiseau ; telle la madeleine de Proust, il ne fera que déclencher le ressort de la mémoire ou de la réflexion et du songe. Son « passero solitario » n'est qu'un oiseau qui lui fait penser, parce qu'il chante seul, que lui aussi est seul

1. « San Piero in Campo perdu là, au milieu de ces files de peupliers, avec, au coucher du soleil, son gazouillis de grenouilles graves et de joyeuses rainettes » (*Le soldat de San Piero in Campo*).
2. « Dans la nuit profonde, j'entends parmi de plaintifs trilles de grillons... » (*Le Chien nocturne*).
3. « Un son d'église, un son de cloître,
un son domestique, un son de berceau,
un son de mère, un son de notre
pleur pour rien, doux et passé » (*Les musettes*).

et que la solitude qu'il veut aujourd'hui, il la sentira amèrement quand aura fui sa jeunesse.

Le « passero solitario », au contraire, intéresse Pascoli par lui-même, par son chant à la gamme limitée, qui lui suggère l'image d'une religieuse enfermée dans son couvent et effleurant timidement un clavier. Aussi est-il indispensable pour lui de savoir et de nous dire si l'oiseau est un hibou, un moineau, une hirondelle, un rouge-gorge ou une mésange.

Le défaut de certaines de ses poésies réside ailleurs. Le séjour en Toscane a nui à Pascoli. Comme tous les étrangers à la Toscane amenés à vivre quelque temps dans ce pays, il abuse du parler de cette région, au point qu'on a pu dire de lui qu'il puise dans le lexique toscan tandis qu'il utilise la syntaxe dialectale de la Romagne. Cette note dialectale ne nuit d'ailleurs pas à son chant, parce qu'il est Romagnol des pieds à la tête, et que cette syntaxe (qui est celle de de tous les Italiens du Nord) lui est naturelle ; maniée par lui, elle devient d'une efficacité expressive insoupçonnée et contribue largement à donner à son langage poétique son aspect moderne, antilittéraire. Simple, hachée, elle se prête admirablement au griffonnage nerveux d'un petit tableau : la spécialité de Pascoli.

***

Marino Moretti, romancier et poète crépusculaire, nous a dit sa joie le jour où, jeune étudiant voué à la littérature, il rentra chez lui en tenant sous le bras les deux livres rêvés, qu'il avait pu finalement s'acheter : *Alcyone* de D'Annunzio et *Myricae* de Pascoli. Il avait là la fleur de la poésie italienne contemporaine, les chefs-d'œuvre des maîtres. Carducci, encore vivant, on le sentait déjà vieilli, un classique à traiter avec respect. Désormais, c'était dans les deux nouveaux astres qu'un apprenti poète devait puiser les secrets d'un art difficile.

On a dit de Pascoli qu'il est tout dans les *Myricae*, son premier recueil. C'est excessif, mais vrai au fond, car on trouve dans ce livre tous les thèmes qu'il développera par la suite, et c'est là certainement, ainsi que dans les *Poemi conviviali*, qu'il faut chercher le meilleur de son oeuvre.

Ce sont ces deux recueils qui ont le plus d'unité, l'inspiration la plus riche et la plus soutenue. Ses autres livres dénoncent assez souvent la fatigue, le travail imposé, le maniérisme : à côté de chefs-d'oeuvre voisinent des poèmes qui auraient pu tranquillement rester inédits : épopées paysannes, qui ne font que diluer dangereusement (pour l'art) ce que les *Myricae* avaient exprimé avec une inégalable concision ; poèmes narratifs, suggérés par les faits divers ou les gloires nationales, qui reproduisent en moins bien les figures brossées de main de maître dans les *Poemi conviviali.*

Pascoli est indéniablement un « décadent », il appartient de plein droit à l'art de notre époque, il est moderne. Vivant par sa poésie — car toute vraie poésie est éternellement vivante —, il l'est aussi par ses faiblesses, par les hésitations de son esprit, par sa recherche de nouvelles techniques. Mais faut-il à son propos parler de « décadentisme indigène », d'un décadentisme détaché du grand courant européen? Ce cadre provincial où on veut l'enfermer ne lui convient pas, car on sait aujourd'hui l'étendue de ses lectures, et que les sources classiques et la tradition italienne ne sont pas ses seules attaches.

Comme nous l'avons déjà dit, Galletti d'abord et la publication ultérieure d'inédits et de traductions nous ont montré l'ampleur de ses connaissances littéraires. Difficiles à découvrir, il est vrai, car il lisait en poète, l'imagination en éveil, plutôt qu'avec le crayon bleu de critique ou les fiches de chercheur. Chez lui, les suggestions arrivent d'un peu partout, et celles du décadentisme européen se greffent sur le fondement solide de sa culture classique. Celle-ci d'ailleurs nous montre un penchant marqué pour Homère et pour les Alexandrins plutôt que pour les auteurs de la grande période. Virgile et Catulle y sont présents en ce qu'ils ont de délicat et, presque, de morbide. Quant à la tradition poétique italienne, son influence se révèle plus dans le métier que dans l'inspiration.

Si on devait affubler Pascoli d'une étiquette, on devrait déclarer qu'il est impressionniste par tempérament, mais qu'il donne souvent dans le symbolisme par une espèce de vocation, disons, didactique.

Deux traits lui suffisent pour fixer à jamais une impression suggérée par un paysage ou un état d'âme, parfois par un son ou un objet, avec une netteté qui nous fait penser au meilleur Leopardi ou à Pétrarque. Avec cela, l'emploi savant des parenthèses ou d'une syntaxe élémentaire lui permet des variations inédites :

Tra cielo e mare (un rigo di carmino
recide intorno l'acque marezzate)
parlano. È un' alba cerula d'estate :
non una randa in tutto quel turchino [1].
(*I Puffini dell'Adriatico*)

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,
arano [2]... (*Arano*)

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene [3]... (*Lavandare*)

Un piccolo infiniro scampanio
ne ronza e vibra, come ad una festa
assai lontana, dietro un vel d'oblio [4]... (*Festa lontana*)

1. « Entre ciel et mer (une raie de carmin
découpe au bord les eaux nacrées)
ils parlent. C'est une aube glauque d'été :
pas une voile dans tout ce bleu » (*Les puffins de l'Adriatique*).
2. « Au champ, où rougeâtres dans l'espalier
quelques pampres brillent, et, des taillis,
le brouillard matinal paraît fumer,
on laboure » (*On laboure*).
3. « Dans le champ mi-gris mi-noir,
reste une charrue sans boeufs, qui paraît
oubliée dans la brume légère.
Et du torrent vient, cadencé,
le clapotis des lavandières
avec des plouf fréquents et de longues cantilènes » (*Lavandières*).
4. « Un petit tintement de cloches infini
murmure et vibre, comme à une fête
très lointaine, derrière un voile d'oubli » (*Fête lointaine*).

Voici encore dans *L'Assiuolo* :

Dov' era la luna? chè il cielo
notava in un' alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla [1].

Et pour finir, la pluie d'été :

Cantava al buio d'aia in aia il gallo
e gracidò nel bosco la cornacchia :
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia
poi si nascose ; e piovve a catinelle.
Poi fra il cantare delle raganelle
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo [2]. (*Pioggia*)

Presque insensiblement l'impressionisme l'amène au symbolisme. Mais vouloir souligner la signification d'un croquis, le charger d'intentions, au lieu de laisser le lecteur les découvrir éventuellement lui-même, n'est presque jamais poétiquement heureux. Le sentencieux finit par s'y glisser à son tour, avec ses affirmations qui nous irritent assez souvent. Par là, une fois de plus, Pascoli se rapproche de Verhaeren.

Qu'un exemple nous suffise ; nous l'avons choisi dans un poème dont la première partie est d'une exécution impeccable : *I due Fanciulli* (« Les deux enfants »). Le poète nous a tracé une scène charmante : la dispute sérieuse, presque la bataille, de deux petits enfants, deux frères. La mère, pour les punir, les met au lit et la peur de l'obscurité les réconcilie malgré eux, les endormant dans les bras l'un de

1. « Où était la lune? Car le ciel
nageait dans une aube de perle,
et l'amandier et le pommier semblaient
se dresser pour mieux la voir » (*Le grand-duc*).
2. « Le coq chantait dans l'obscurité d'aire en aire,
et la corneille croassa dans le bois :
le soleil se montrait à de petites fenêtres.
Le soleil dora le brouillard du maquis
puis se cacha ; et il plut à verse.
Ensuite, parmi les chants des rainettes
glissa sur les champs un rayon long et jaune » (*Pluie*).

l'autre. Malheureusement, le poète croit devoir ajouter une troisième partie en guise de moralité :

Uomini, nella truce ora dei lupi,
pensate all'ombra del destino ignoto
che ne circonda [1]...

Cette grandiloquente invocation pacifiste n'est ni en harmonie avec ce qui précède, ni utile à l'intelligence du poème, ni artistiquement réussie.

***

Fils de paysans, même au physique, Pascoli est un paysan de sa terre, à laquelle il reste attaché par mille liens. Partout ailleurs, nous le sentons hors de son cadre. Bien qu'il toscanise, sa campagne nous rappelle toujours cette plaine fermée par « la vision bleue de San Marino » : terre riche, au climat dur comme toute la plaine du Pô, brûlante l'été, abondamment enneigée pendant l'hiver. Les hommes y sont rudes et pourtant pleins de cordialité, l'hospitalité y est sacrée. C'est le pays de son enfance et de sa jeunesse, la terre où sont ensevelis ses morts. Loin d'elle, le poète est presque un exilé ; le retour définitif à Bologne, qui est comme la métropole de cette terre (et de ce fait la seule ville dont il ait su saisir l'âme), aurait dû signifier pour lui le début d'une ère de paix.

Les *Myricae*, qui nous donnent le meilleur de sa poésie inspirée par la campagne, paraissent en 1892, chez un petit éditeur de Livourne. C'est son premier ouvrage. Son cadet de huit ans, D'Annunzio est déjà célèbre depuis longtemps. Pascoli arrive tard, mais il débute par son chef-d'oeuvre.

Quant aux héros des *Poemi conviviali* et des autres recueils, ils sont toujours les mille facettes qui reflètent l'homme Pascoli. Plongés dans l'action malgré eux, dirait-on, ils sont indécis et paraissent vivre dans une atmosphère de méditation songeuse. Aussi bien Ulysse qu'Achille, Alexandre

1. « Hommes, à l'heure sombre des loups,
pensez à l'ombre du destin inconnu
qui nous environne ».

qu'Homère ou Solon, ils sont toujours l'expression d'une civilisation déclinante, sous l'impassibilité apparente des astres, eux aussi condamnés. Toujours un climat d'automne plutôt que de printemps ; des âmes et des choses se dégage une senteur de fleur fanée, de feuilles mortes, comme dans la cité de *Rivage des Syrtes* de Gracq : climat alexandrin, climat de décadence romaine, où l'on cherche dans la pourriture le levain qui enfante quelque chose de nouveau. Des paysages estompés, comme bercés par un balancement de cloches ou tenus en éveil par le cri d'un oiseau qui se détache sur le bourdonnement ininterrompu des grenouilles et des grillons. Des hommes, au fond, désabusés ; ils semblent croire par devoir et agir sans trop savoir pourquoi ; ils paraissent contents de souffrir, leur douleur étant une raison de vivre. La sensibilité frôle à chaque instant la sensiblerie. Cette complaisance morbide n'est-elle pas aussi un signe de modernité, de fin d'époque ?

Comme aussi le fragmentisme ? On reproche à Pascoli la faiblesse de la texture de ses poésies tandis qu'on en admire les détails ; et on le déclare poète limité aux petites esquisses. Pascoli, il est vrai, est un songeur séduit par tous les détails, la moindre image, la plus petite sensation, tel un promeneur qui traverse un jardin et s'arrête à chaque fleur, à chaque bourdonnement d'abeille. Sa narration, toute entrecoupée de parenthèses, en devient presque proustienne. Mais l'époque de la poésie narrative n'est-elle pas révolue ? Au fond, son comportement nous plaît, avouons-le. A tort, peut-être : nous ne savons plus, aujourd'hui, demander à la poésie de nous raconter quelque chose, mais simplement qu'elle nous charme, qu'elle nous enlève, comme la musique, dans son monde enchanté d'harmonie et de rêve.

D'ailleurs, toute poésie s'effrite dès qu'on y résiste, qu'on refuse de s'y abandonner. Pas d'excès de critique ! La poésie est vraie quand elle nous entraîne, et Pascoli y réussit à merveille, souvent, comme tout grand artiste, avec des moyens d'une simplicité élémentaire, par la fraîcheur d'un langage qui a su trouver une éternelle jeunesse.

Gianni MONTAGNA.

Péguy et Romain Rolland

Mesure d'une amitié

(*suite*)

III

Cette longue histoire d'une amitié qui, malgré de vives alertes, s'était, pendant quinze ans, déroulée dans un climat d'affectueuse confiance, s'acheva brusquement, à l'automne de 1913, par un mystérieux silence, que la mort de Péguy, quelques mois plus tard, devait sceller à jamais. Or, sur ce silence même pèse le plus redoutable des points d'interrogation. Il ne s'agit de rien moins que de savoir si Péguy, dans l'ombre, n'a pas forfait, par vengeance, à l'amitié et à l'honneur. La chose vaut la peine d'être éclaircie ! Pour cela, au risque de répéter des faits bien connus, il nous faut d'abord rappeler en quelques mots les deux crises au cours desquelles, pendant les mois précédents, l'amitié des deux hommes avait déjà failli sombrer.

La première se situe pendant l'été 1911, au moment où dut être attribué, pour la première fois, le grand Prix de l'Académie. Sans l'avoir voulu les deux amis s'étaient trouvés engagés dans une rivalité qui aurait pu être meurtrière pour leur amitié. Mais chacun de son côté avait fait le geste qu'il devait pour que de ce premier affrontement grave, leur union sortît renforcée [1]. Le deuxième épisode se situe deux ans plus tard, pendant l'été 1913, lorsque décidément le grand prix fut attribué à l'auteur de *Jean-Christophe*. Péguy n'était pas candidat. Il n'y avait donc pas rivalité. Mais l'organisateur de la victoire de Rolland avait été Lavisse. Péguy ne pouvait

1. Cf. *Une Amitié...*, p. 149-151.

l'ignorer. Et nous, lecteurs du *Laudet* et de l'*Argent*, nous ne pouvons davantage ignorer que Lavisse était pour Péguy un ennemi mortel. Ils avaient prononcé l'un contre l'autre des phrases qui ne pardonnent pas et ne se pardonnent pas [1]. Une fois de plus les deux amis risquaient donc de voir se briser leur union. Amis et adversaires pouvaient les entraîner dans des gestes irréparables. Péguy noblement et habilement para le coup :

> Tout ce monde-là, Rolland — écrivit-il à son ami aussitôt connue la nouvelle — veut que vous ayez eu le prix contre moi. Mais nous savons bien tous les deux que vous l'avez eu avec moi.

Et il signait encore : « je suis votre affectueusement dévoué Peguy » [2].

***

L'amitié avait surmonté deux épreuves. Succomba-t-elle dans une troisième? C'est ce qu'affirme un témoignage récent, d'une extrême gravité, celui de René Johannet. Ce témoignage me paraît suspect. Je dirai pourquoi en finissant. Mais voici d'abord les faits qui permettent de le comprendre. Quelques semaines ont passé. Nous sommes maintenant à la fin de l'été 1913. Péguy, une fois de plus — il ne sait pas que ce sera la dernière — prépare sa « rentrée ». Et cette année encore, bien que *Jean-Christophe* soit fini [3], il compte sur les manuscrits du plus lu et du plus fidèle de ses collaborateurs : « J'attends vos ordres pour la rentrée », lui écrit-il le 16 août, et il ajoute cette phrase qui en dit long sur sa fatigue, sur sa détresse : « Je suis constam-

1. Cf. *Un nouveau Théologien*, p. 109-110. (sept. 1911) ; *L'Argent* (février 1913), p. 63-68, où Lavisse est traité de « fossoyeur de l'École normale » ; *l'Argent, Suite* (avril 1913), énorme pamphlet, pages 97-130, où Péguy est littéralement déchaîné. A son actif, contre Péguy, Lavisse avait ce mot qui courut tout Paris pendant l'été 1911 : « Pétrole et Eau bénite ! »

2. *Une amitié....*, p. 306. Jeudi 12 juin 1913.

3. Les deux derniers volumes avaient paru dans la série précédente, la XIVe, 1912-1913.

ment malade et au bas d'une pente que je ne remonterai jamais plus... [1] » Rolland lui répond sans lui envoyer « ses ordres », mais en s'enquérant affectueusement de sa santé, et Péguy lui écrit à nouveau le 23 août :

> Mon cher Rolland, de quelque nom qu'on les nomme, nos maladies sont toujours que nous sommes éprouvés de travail et de peine. Enfin. Je suis votre affectueusement dévoué, Péguy [2].

Cette lettre si émouvante est la dernière de la Correspondance conservée des deux amis. Elle n'est malheureusement pas le dernier mot de cette histoire. Que s'est-il passé ensuite ? R. Rolland nous l'a raconté dans le deuxième volume de son *Péguy* avec un remarquable effort de vérité. Il nous a dit comment, à son retour de Suisse — début octobre sans doute — lorsque Péguy lui demanda de donner aux *Cahiers* son œuvre nouvelle, *Colas Breugnon*, il la lui refusa. Ce refus en lui-même, pour les raisons matérielles et morales que nous savons, était déjà cruel. Mais ce qui devait atteindre Péguy jusqu'au cœur ce fut la raison de ce refus. Car, si Rolland ne pouvait donner son œuvre nouvelle aux *Cahiers*, c'est qu'il l'avait promise ... à la *Revue de Paris* : directeur Lavisse, secrétaire général Lucien Herr ! R. Rolland avait « trahi » ; il était « passé à l'ennemi » ! Dans son livre [3] il a présenté sa défense rappelant tous les liens qui l'unissaient à Lavisse ; celui-ci avait toujours été pour lui d' « une bonté paternelle », il l'avait fait entrer tout jeune comme professeur à l'École, et, en un temps où il était encore inconnu, avant même les *Cahiers*, il lui avait ouvert la tribune de la *Revue de Paris* ; enfin il venait de lui faire attribuer le grand prix de l'Académie, lui laissant entendre que, sans tarder, l'auguste Assemblée lui ouvrirait bientôt ses portes. « Que l'on juge maintenant, conclut-il d'une manière un peu comique, de ma situation entre les deux hommes ! » Elle n'était en effet rien moins que confortable ! Peut-être pourtant aurait-il pu se rappeler, en cette heure décisive, les jugements qu'il avait

1. *Une amitié*, p. 307.
2. *Une amitié...*, p. 307.
3. II, 118-120.

portés devant Gillet sur les *Cahiers* quelques années plus tôt et sa décision de ne jamais donner aux grandes Revues que le « rebut » de son œuvre. Surtout il aurait dû comprendre que, la situation étant ce qu'elle était, en acceptant de confier son œuvre nouvelle à ceux que Péguy considérait comme ses ennemis mortels, il prenait parti dans la bataille et qu'il passait au camp des ennemis. « Péguy, sans le montrer, fut enragé », écrit-il. Ah ! quand on a pénétré à l'intérieur de la vie de Péguy en ces ultimes années, lorsqu'on a épousé sa détresse devant les échecs temporels — cette détresse qui se lisait si bien dans les lignes de son dernier billet à Rolland — comme on comprend, comme on excuse ce mouvement passionné de l'âme !

Notons pourtant les mots « sans le montrer ». Cette « rage », Péguy a donc réussi à la maîtriser, au moins devant R. Rolland. De ce que furent réellement ses réactions en face de l'événement, nous ne possédons jusqu'à maintenant qu'une trace certaine, un fragment d'une lettre au fidèle Lotte, datée du 27 février 1914, au lendemain de la publication d'*Ève*.

> J'ai fini par être frappé par le silence total où l'on a fait tomber cette *Ève* [....]. Quand tout le monde avait besoin de moi, il y a douze ans, je n'avais pas autre chose à faire. Mais à présent, ils sont tous pareils et Romain Rolland leur a donné l'exemple. Ils sont célèbres et ils se vendent [1] »

Propos mélancoliques, propos d'un cœur en détresse, mais non d'une homme «enragé». Mais, brusquement, quelques mois plus tard, éclatait comme une bombe dans la jeune Revue *Les Lettres* un article qui portait le titre ironique : *Ainsi parlait Romain Rolland* Il était signé René Johannet. C'était un érientement en règle, violent et grossier. Laissons son auteur l'apprécier lui-même : « car enfin écrit-il, soyons francs. Je l'avais ridiculisé, traîné (littérairement) dans la boue. J'avais délibérément fermé les yeux sur les beaux côtés de son œuvre [2]... »

1 *Lettres et Entretiens*, p. 120-121.

2. René Johannet, *Vie et mort de Péguy*. Flammarion, 1950, 1 vol. in-8°, 476 p. P. 377.

Or, l'auteur de cet article était devenu, depuis quelques mois, l'un des familiers de Péguy. Il faisait partie de cette équipe de jeunes intellectuels d'extrême-droite (dont le chef était Henri Massis, que venait de rendre célèbre son enquête signée Agathon sur *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui*) qui s'efforçaient d'« annexer » Péguy. Précisément, dans le premier numéro de cette Revue *Les Lettres*, René Johannet avait publié sur Péguy un grand article très élogieux pour lequel il avait obtenu du directeur des *Cahiers* la rare faveur d'entretiens prolongés et confidentiels. Il était naturel et presqu'inévitable que Rolland et ses amis eussent aussitôt l'idée que les attaques de Johannet avaient été dictées par Péguy :

> *Les Lettres* ! ... écrivait de Genève R. Rolland à Gillet, le 6 juillet — la revue dont le premier numéro était consacré à l'apologie de Péguy. N'est-ce pas pénible de constater que je n'ai pas de pires ennemis que les nouveaux amis de Péguy ? [1]

Et le 8 juillet, Louis Gillet lui répondait :

> Je flaire, comme vous, une attaque partie de la boutique des *Cahiers*. Cela m'attriste infiniment ; mais ce malade de Péguy est capable de tout, sans même se douter qu'il fait mal. Le malheureux ! Il amasse en lui une immense poche de bile. Il est dévoré d'orgueil, d'amertume et de manie ; ses flatteurs le poussent droit à la folie [2] ...

Heureusement, dès le lendemain, il pouvait lui écrire une lettre rassurante :

> Renseignements pris, il s'agit d'un pétard isolé, qui fait long feu d'ailleurs et ne tire pas à conséquence. Diverses personnes à qui j'en ai parlé sont indignées. Charles Tharaud connaît le freluquet pour avoir dîné avec lui chez François Laurentie. C'est un gamin qui singe Péguy et lui prend ses mauvaises mamières, mais ne dispose de nulle influence et surtout n'écrit pas sous l'inspiration de Péguy. C'est là surtout ce que je craignais ; je suis très satisfait et soulagé d'apprendre le contraire.... [3]

1. *Corresp. L. Gillet-R.R.*, p. 280.
2. P. 281.
3. P. 282-283.

Lorsque, trente ans plus tard, il achevait son grand livre sur Péguy, Romain Rolland concluait le récit de cette douloureuse affaire par ces quelques lignes prudentes et sereines :

> Il est bien probable que Péguy s'était exprimé en termes massacrants à mon égard et que Johannet s'est constitué son vengeur, sans lui demander la permission. Tout cela n'a pas grande importance et cela ne vaut pas la peine de s'y arrêter [1].

***

Ici aurait pu s'arrêter cette histoire. Elle aurait eu — comme un bon film, une fin un peu mystérieuse mais en somme heureuse. René Johannet ne l'a pas permis ! Six ans plus tard, en effet, il publiait à son tour son témoignage sur Péguy. Et cet énorme livre s'achevait par un chapitre intitulé *Romain Rolland, Péguy et moi* dans lequel on pouvait lire sur l'affaire de l'article des *Lettres*, une déposition véritablement accablante pour Péguy. Ce texte est trop grave pour que je me permette de le résumer. Selon la méthode chère à Péguy je reproduirai donc *in extenso* les pages qui nous intéressent

> Un jour [Péguy] me demanda :
> « — Vous n'avez jamais lu *Jean-Christophe* ?
> » — Non.
> » — Ça vous fournirait pourtant un bel article. Vous n'avez » pas idée de toutes les platitudes qu'il y a là-dedans.
> » — Pourquoi diable, alors, l'avez-vous édité ?
> » — Vous savez, un vieux camarade ... Et puis, à ce mo» ment-là, je n'avais pas tellement le choix. Ça a traîné. » Un, deux trois, six, sept volumes, ça n'en finissait pas. » Une clientèle s'était formée. Au début, ça allait encore. » Par la suite, c'est devenu insoutenable. Mais c'était trop » tard. Vous feriez ça très bien. Un pamphlet. Vous verrez. » Sec. »
> Je savais déjà fort bien de quelle nature étaient les sentiments de Péguy pour Romain Rolland. Il trouvait qu'en

1. *Op. cit.* II, 121.

acceptant le Prix (de l'Académie), lui aussi lui avait « manqué de respect ». Sa proposition ne me surprenait donc pas outre mesure. A la vérité, il me mit la plume à la main. Faut-il le dire? J'acceptai avec d'autant plus de promptitude que j'estimais de mon côté, que le prix aurait dû revenir à Péguy. Je me mis donc à la lecture de *Jean-Christophe* sur un exemplaire que me procurèrent *les Cahiers.* Mon papier parut dans *les Lettres* du 15 juin 1914. Je l'avais lu sur épreuves à Péguy qui n'y changea rien. Il me dit seulement : « C'est » encore plus bas que vous ne pensez ». De son côté, mis au courant de l'aventure, le père Sorel qui était un père Catastrophe, m'encouragea chaleureusement et m'indiqua plus d'une fine plaisanterie à ne pas rater.

L'essai parut. Péguy s'intéressa de près à sa diffusion, me communiqua des listes de personnalités, me conseilla sur les dédicaces, se chargea des envois postaux, surveilla les courriers littéraires dans la presse. A l'*Intran,* Divoire m'avait accusé d'arrière-pensées. Péguy me dit : « — Asseyez-vous. » Écrivez. » Quand Péguy commandait, il ne s'agissait que d'obéir. Il procéda en la circonstance avec sa coutumière solennité, fit notamment le choix d'un morceau de papier pour cette dictée, suivant les principes d'économie en usage dans la maison. En rangeant des papiers, l'année dernière, j'ai retrouvé ce brouillon, crayonné au dos d'un faire-part de décès, épave du courrier de la journée. On y reconnaîtra sans peine la patte de Péguy notamment dans ce « saisi » (J'entends encore siffler l's.)

» — Non, mon cher confrère, ce n'est pas parce que M. Romain Rolland n'est pas catholique, que je me suis saisi de sa prétendue prose et que je l'ai un peu dépecée dans les *Lettres.* C'est parce qu'il est incapable d'écrire un mot de français.

» Je défie qu'on fasse l'expérience suivante :

Nous nous réunirons tous les deux en présence d'un nombre de témoins convenable. Nous tirerons au sort une page quelconque dans les six volumes de *Jean-Christophe.* Vous publierez cette page dans l'*Intran* et nous organiserons un referendum pour savoir si c'est, oui ou non, du français. Je suis curieux de voir quels seront les écrivains qui oseront engager leurs signatures sur l'affirmation que M. Rolland est, lui aussi, un écrivain. »

> La lettre partit le 29 juin. Le 2 juillet, Divoire me répondait par « pneu » : « Mon cher confrère, j'arrive à l'instant même de Londres. Je ne comprends pas exactement ce que vous demandez : l'insertion ou l'expérience? Voulez-vous passer me voir au journal demain vers six heures. » Stylé par Péguy, je répondis à Divoire : « L'insertion et l'expérience. » Le 4 juillet, il clôturait l'affaire : « J'ai soumis votre projet à mon directeur. Sa réponse est : non. » C'est ainsi qu'un directeur rate une belle chance.

[Je passe ici une page où René Johannet évoque les réactions de ses amis en face de ce pamphlet et j'arrive aux derniers mots :

> ... Pendant ce temps-là, les (nombreux) amis de Rolland s'agitaient, criaient au scandale : « Qui avait bien pu oser?... »
>
> Mis au pied du mur, Péguy, en sourdine crut devoir me désavouer. C'était son affaire, comme c'est la mienne, aujourd'hui que l'incident a été soulevé par Romain Rolland, de remettre les choses au point [1] ...

Que dire en face d'un tel texte? Une fois dissipées les premières impressions de stupeur et de dégoût en face de tant de vilenie (vilenie de l'accusé, vilenie de l'accusateur), il faut essayer d'y voir clair, et faire du témoignage une critique objective. Je reconnaîtrai d'abord volontiers qu'il y a dans cette déposition quelques traits qui « sentent » la vérité : ce ton de Péguy, ces gestes autoritaires, cette prose laconique et cinglante... Si René Johannet était un grand romancier j'accuserais ici la fonction fabulatrice, mais l'absence totale de génie chez cet écrivain me rend assez perplexe. N'oublions pas pourtant le mot de Gillet : « c'est un gamin qui singe Péguy ». Ces petits détails vrais qui nous impressionnent peuvent être expliqués par une parfaite faculté d'imitation.

Je ne me laisserai pas non plus trop fortement impressionner par le détail du papier retrouvé dans de vieux dossiers, car en une affaire aussi grave j'exige qu'on m'apporte des preuves. Je voudrais bien le voir et le toucher ce faire part de décès « épave du courrier » des *Cahiers* où le jeune critique inscrivit

1. R. Johannet, *op. cit.*, p. 377-379.

ses phrases vengeresses. Et si même il me le mettait sous les yeux quelle preuve m'apporterait-il de la collaboration active et frénétique de Péguy à son œuvre? Aucune, absolument aucune! Toute cette affaire se ramène donc à une question très simple : qui croirons-nous? Johannet qui affirme ou Péguy qui a nié? Personne, je pense, ne peut hésiter. Pour ma part je rejette comme non valable la déposition de Johannet pour les raisons suivantes :

Premièrement, ce témoignage est celui d'un vieil homme passionné, partial, fanatique, aigri, qui trouve dans cette affaire une occasion exceptionnellement favorable pour donner à son attaque de Romain Rolland une valeur qu'elle n'avait jamais eue jusque là, en la faisant endosser par un homme de génie. Deuxièmement, le livre tout entier est semé d'erreurs et d'inexactitudes. Il n'est pas question de les énumérer ici. Je signale à ceux qui voudraient pousser plus loin la recherche qu'elles ont été soigneusement mises en lumière par A. Béguin dans la recension magistrale qu'il a faite de cet ouvrage dans *les Feuillets de l'Amitié Charles Péguy* [1]. Ce livre n'est très évidemment pas un livre « de bonne foi ».

Enfin — et surtout, — cette accusation est en complète opposition avec tout ce que nous savons du caractère de Péguy. Elle est hautement « invraisemblable ». Certes, il ne s'agit pas de faire de cet homme « charnel » qui s'est lui-même souvent accusé de péchés d'orgueil et de colère une sorte de saint de vitrail. Mais il ne faut pas l'accuser de fautes qu'il n'a pu commettre. Il était, à coup sûr, en droit de porter sur le style de R. Rolland un jugement sévère. Ce style était exactement aux antipodes du sien. Nous rejoignons ici cette différence profonde de « tempérament » sur laquelle nous insistions plus haut et nous vérifions une fois de plus que « le style c'est l'homme ». Il est fort possible que, dans des entretiens familiers avec Johannet ou avec d'autres, Péguy ait formulé sur la valeur esthétique de l'œuvre de Rolland des jugements sans indulgence. C'est même probable. Et il est vraisemblable que l'amertume où, dans les dernières années de sa vie, l'a plongé son échec littéraire a

1. N° 21, mai 1951.

facilité la manifestation de ces jugements sévères sur un écrivain qui connaissait au contraire un succès considérable. Humain, trop humain ! Il est probable aussi — et même il est certain d'après la lettre écrite en février 1914 à Joseph Lotte qu'en face du « lâchage » de Rolland, Péguy a senti naître en son cœur exaspéré de vifs sentiments d'indignation, peut-être de « rage ».

Mais ce que je ne puis admettre ni même concevoir c'est qu'un homme qui, toute sa vie, s'est battu à visage découvert, loyalement, qui, toutes les fois qu'il l'a jugé nécessaire a rompu avec ses meilleurs amis et de la façon la plus nette, la plus officielle, non seulement se soit abandonné à une si basse vengeance, mais qu'il l'ait fait avec tant de vilenie, *en utilisant un masque.* Qu'on veuille bien le noter ; cette tactique — qu'un Voltaire pratiqua autrefois avec tant de dextérité — ce serait la première et la seule fois qu'elle aurait été utilisée par Péguy. Elle va droit à l'encontre de la vertu qui était pour lui la valeur suprême : l'Honneur :

Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu...

Ce beau vers de Corneille était un de ceux qu'il aimait le plus à citer. Il en avait fait la règle de sa vie morale. On sait que pendant les dernières heures de son séjour dans Paris, à la veille de son départ pour la guerre, il s'efforça de tout laisser en ordre derrière lui, de réparer ses moindres torts. Il vint même apporter des fleurs à la servante de Madame Favre à l'égard de qui, quelques jours avant, il s'était rendu coupable d'un violent mouvement d'impatience. Le 17 août 1914, alors qu'il était déjà engagé dans la grande aventure, il écrivait à André Bourgeois : « Je vis dans cet enchantement d'avoir quitté Paris les mains pures. Vingt ans d'écume et de barbouillage ont été lavés instantanément. »

Il ne m'est pas possible de penser que Péguy ait pu écrire ces lignes s'il avait eu sur la conscience la vilenie — non avouée, non réparée — dont l'accuse Johannet.

***

Mais il n'est plus là pour défendre son honneur. Et je ne me dissimule pas que mes arguments ne paraîtront pas à tous

décisifs. Nombreux sont ceux qui accorderont créance malgré tout au témoignage porté contre lui. Que leur dirai-je? Rien, sinon : Soyez assez généreux pour comprendre et pardonner. Et je leur livrerai ces quelques lignes d'une lettre que voulut bien m'adresser Madame Romain Rolland lorsque je commençai de préparer cette étude :

> Ce chapitre du livre de Johannet qui vous « fend le cœur » (cette expression que vous employez m'a beaucoup touchée) a soulevé, comme vous le savez sans doute, beaucoup de polémiques dans les milieux péguystes. [...] Daniel Halévy affirme que Johannet a dit la vérité. J'ai assisté à une réunion dans un milieu Action Française (j'avais été invitée par Johannet) où l'on a discuté ce livre. J'ai entendu de mes propres oreilles Halévy dire : « Et maintenant, il faut tout de même que nous parlions de cette affaire et il faut bien reconnaître que ç'a été une *infamie* » [...].
>
> Cher Monsieur, je ne vous dis pas cela pour accabler Péguy : je l'admire beaucoup et mon mari qui était en son for intérieur *certain* que Péguy avait été bel et bien l'instigateur du pamphlet Johannet, n'a pas, malgré cela, changé de sentiments envers lui. Un grand homme n'est pas forcément un homme absolument exempt de « chutes » ; même les Saints ont fait de grands péchés et peut-être même des crimes. Dieu seul est Saint... »

Bernard GUYON.

NOTES

A travers la littérature spirituelle d'Espagne

García de Cisneros. — Alonso de Madrid et le pur amour. — Jean d'Avila retrouvé. — Le texte authentique du *Cántico espiritual* de saint Jean de la Croix. — Le précédent de l'*Imitation de Jésus-Christ*. — La tourterelle du *Cántico*. — *Aunque es de noche*, commentaire et sources. — Mystique espagnole au Portugal. — Varia.

Grâce à Dom García M. Colombas, nous disposons maintenant d'une étude historique générale de haute valeur sur *Un reformador benedictino en tiempo de los Reyes Católicos, García Jiménez de Cisneros abad de Montserrat* [1]. Il ne faut pas confondre ce García Jiménez de Cisneros avec le fameux cardinal du temps des Rois Catholiques. Ils sont cependent contemporains et même cousins germains. Mais apparentés par le sang, un sang de vieille souche castillane, ils le sont plus encore par l'action parallèle qu'ils ont menée en faveur de l'importante réforme religieuse qui marque l'Espagne aux environs de 1500.

Sorti du clergé séculier pour entrer chez les Franciscains, Francisco Jiménez devint, on le sait, confesseur d'Isabelle la Catholique, archevêque de Tolède, conquit Oran, fonda l'Université d'Alcalá et joua dans l'histoire de son pays un rôle de tout premier plan. Beaucoup moins connu que lui, García Jiménez a évolué sur une scène moins en vue, mais y a accompli un travail en profondeur, qui ne laissa pas de faire sentir au loin son efficacité. Né en 1456 ou à la fin de 1455, à Cisneros (au nord de Palencia), entré chez les Bénédictins de Valladolid en 1475, chargé de la réforme de l'Ordre en Espagne, des événements divers l'amenèrent à l'abbaye du Montserrat. Élu abbé de ce monastère, il le réor-

1. Abadía de Montserrat, 1955. 17×25, xxx-510 p. Pl. h.-t.

ganisa et lui rendit sa ferveur primitive. C'est là qu'il mourut, le 27 novembre 1510.

Un nouveau Dom García, un de ses fils spirituels, vient de s'instituer son biographe, sans se laisser décourager par les effrayantes lacunes des sources. Avec calme, patience, ingéniosité, finesse, il a recomposé dans toute la mesure du possible la vie et l'activité de celui qu'on pourrait appeler le fondateur du Montserrat moderne. Ce n'est pas lui, certes, qu'il faudrait ranger parmi ces écrivains dont il constate avec satisfaction l'éclipse progressive de nos jours : « les irréfléchis, les obstinés, les incivils ». Il se rattache franchement aux courants modernes de cette « saine critique uniquement désireuse de découvrir la vérité » et non de l'inventer pour les besoins de la polémique ou de l'édification.

Nous n'avons pas ici à le suivre tout au long de son magistral exposé, qui concerne avant tout l'histoire, mais certains de ses chapitres ont bien de quoi retenir l'attention des *Lettres Romanes*. Ce n'est pas d'hier, en effet, que García de Cisneros attire les historiens de la littérature hispanique. Le regretté Allison Peers, par exemple, lui a non seulement fait une place dans sa galerie des mystiques espagnols (*Studies of the Spanish Mystics*, t. 2, Londres, 1930), mais il a même publié une traduction anglaise de son *Ejercitatorio de la vida espiritual* (Montserrat, 1929).

Cet *Ejercitatorio* atteste que Cisneros fut comme un centre nerveux dans le mouvement religieux de l'Occident. Il a, en effet, largement accueilli les courants nouveaux de la spiritualité du XVe siècle, ceux de la *Devotio moderna*, originaire des Pays-Bas. Il ne les a pas profondément assimilés sans doute — il n'a jamais prétendu être qu'un compilateur —, mais tout de même il les a décantés, sélectionnés. Il les a imposés à ses moines et, diffusés au-delà de ce cercle restreint, ils ont ensuite repassé les frontières de l'Espagne. De l'*Ejercitatorio*, le P. García a pleinement raison d'écrire qu'il « constitue le premier traité complet de la vie d'oraison, spécialement de l'oraison méthodique, écrit en castilan » et « qu'il occupe une place très éminente parmi les livres et opuscules spirituels en langue vulgaire qui furent imprimés en Espagne » aux environs de 1500 (p. 267).

C'est vraisemblablement à l'occasion d'une mission diplomatique dont il fut chargé en France en 1496, que Cisneros entra en contact avec les milieux parisiens de la *Devotio moderna*. Celle-ci, en dehors des spécialistes, n'est plus guère connue que par la toujours

célèbre *Imitation de Jésus-Christ*, mais bien d'autres oeuvres sont nées d'elle, notamment le *Rosetum* de Jean Mombaer de Bruxelles, qui a posé les bases de l'oraison méthodique, et encore le *De spiritualibus ascensionibus* de Gérard de Zutphen. C'est précisément de ces deux livres que Cisneros s'est le plus inspiré, car même lorsqu'il semble recourir à d'autres sources, il ne connaît en fait celles-ci, la plupart du temps, que par l'intermédiaire du *Rosetum*.

L'influence des auteurs spirituels des Pays-Bas sur Cisneros avait déjà été découverte et signalée avec précision par le P. Watrigant, et d'autres qui ont marché sur ses traces. Le P. García, avec le plus grand soin et une parfaite pondération, a mis la dernière main et, peut-on dire, le point final à cette enquête, car si, comme il le reconnaît, l'une ou l'autre découverte de sources demeure toujours possible, on peut être assuré cependant qu'il a résolu la question d'une façon décisive : les sources de Cisneros, il ne s'est pas borné à les cataloguer, mais il les a pesées et mesurées au cours d'une très diligente analyse de l'*Ejercitatorio*.

Ce traité n'est pas le seul qu'ait composé Cisneros. Il faut y joindre le *Directorio de las horas canónicas*, que l'abbé destinait aux jeunes moines pour leur apprendre à réciter sans distractions, « autant qu'il était en eux », l'office divin. Moins gros et moins important que le précédent, ce manuel est cependant tout aussi directement inspiré du *Rosetum*.

Afin de répandre ces livres ainsi que d'autres utiles à sa réforme, Cisneros recourut avec hardiesse aux procédés nouveaux : il s'aboucha avec un imprimeur de Barcelone, Juan Luschner, et, par un contrat d'une durée de deux ans, il l'installa au monastère même avec ses machines et ses ouvriers. C'est ainsi que l'*Ejercitatorio* et le *Directorio* sortirent tous deux des presses du Montserrat, en 1500, et qu'au même moment ils furent édités en traduction latine.

Cet accoutrement latin devait faire tomber devant eux non seulement les barrières des diverses langues européennes, mais plus encore celles des préventions, fort vives alors encore en Espagne, contre tout écrit — surtout religieux — en langue vulgaire. Il devait même faire tomber plus tard, en 1583, celles de l'Inquisiteur Quiroga, sinon celles du Général des Jésuites Mercurian. Celui-ci, en effet, proscrivit sans distinction de langue, l'*Ejercitatorio* des maisons de la Compagnie, tandis que l'*Index* de Quiroga ne frappait que les éditions castillanes. Jadis, j'ai supposé que

l'*Ejercitatorio* ainsi condamné par l'Inquisition était bien celui de Cisneros ; le P. García estime avec raison que la chose est certaine, ajoutant d'ailleurs qu'elle n'a rien de bien infamant[1]. On notera, au surplus, qu'un *Compendio breve* de l'*Ejercitatorio*, paru en 1555 et réédité bon nombre de fois ensuite, échappa, lui, à la prohibition.

Sur la diffusion et l'influence de l'œuvre de Cisneros, le P. García a rassemblé et complété ce que l'on en savait déjà. On s'étonne qu'il n'ait cependant pas noté l'influence de l'*Ejercitatorio* sur l'*Audi, Filia* de Jean d'Avila [2]. Mais il a le mérite de faire ressortir le succès considérable des manuels du réformateur. A cause de son importance exceptionnelle, il a traité avec une ampleur particulière et, comme tout le reste, avec une lumineuse objectivité, un point de cette histoire : la question des rapports entre les *Exercices* de saint Ignace et l'*Ejercitatorio* de Cisneros, qui fut longtemps discutée avec passion et assez sottement. A en juger sereinement avec le P. García, il semble bien que la spiritualité du Montserrat imprégna fortement Ignace de Loyola au moment même où il cherchait sa voie. Nul doute que l'*Ejercitatorio* lui ait fourni une méthode. Des traces, seulement ténues en vérité, en sont restées dans les *Exercices* — tel le titre qui rappelle évidemment celui de l'*Ejercitatorio* (qu'en anglais, Allison Peers a rendu par *Exercices*), mais elles furent vraisemblablement plus visibles dans les premières rédactions du livre. Si elles sont à peine reconnaissables dans le texte définitif, c'est que le génie de saint Ignace a assimilé tous les apports extérieurs et les a fondus avec ceux de son expérience personnelle, infiniment plus que ne l'avait fait Cisneros. Néanmoins, l'influence de Cisneros et, avec lui, de la vigoureuse tradition qui aboutit à son *Ejercitatorio* est indéniable. Aux environs de 1500, comme nous le disions plus haut, le Montserrat a vraiment condensé sur ses cimes le rayonnement spirituel des Pays-Bas du xve siècle pour le réfléchir au xvie avec une intensité nouvelle sur l'Espagne et le monde, grâce surtout au « pèlerin » qui fit sa veillée d'armes au Montserrat et qui « transforma ces

1. *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du seizième siècle*, p. 82, n. 2. Voir, p. 448, la n. 38 du P. García, qui s'est mépris sur le sens de la mienne.

2. Signalé par L. Sala Balust, le récent éditeur des *Obras completas* de Juan de Avila. Madrid, La Edit. Catol. T. I, 1952, p. 99. Voir ci-dessous, p. 193.

courants en ce qu'on a nommé la spiritualité ignatienne, destinée à de si brillants triomphes ».

***

Nul autant que le R. P. Fidèle de Ros n'a compris et révélé les mystiques franciscains d'Espagne. Il a renouvelé nos idées sur Osuna et Laredo, et il est en train d'en faire autant avec Alonso de Madrid, « le premier auteur espagnol qui ait joui d'une audience européenne ». Nous avons jadis signalé son excellente étude sur *Alonso de Madrid et Scupoli* (cf. *LLR*, IX, 1955, p. 210). En voici une nouvelle sur *Alonso ... théoricien du pur amour* (*Archiv. Histor. Soc. Iesu*, 1956, 31 p.). Son confrère du XVIe siècle, le P. de Ros le retourne et le pénètre avec autant de rigueur que de finesse et de sympathie. L'auteur de l'*Arte para servir a Dios* nous apparaît ainsi comme un théoricien fort étranger aux complexités de la psychologie concrète, comme un apôtre enthousiaste du « pur amour », précurseur de Camus et de Fénelon en France. Certes, il n'a rien d'hérétique, mais « son souci de pureté le porte à croire que la pratique du très haut amour de Dieu devait inexorablement écarter tout amour de soi, même le plus légitime ». C'est qu'il « répugne à ces alternances de parfait et de moins parfait, aux mélanges du divin et du terrestre, aux alliages d'or et de métaux moins précieux ». « Esprit légèrement chimérique », écrit encore le P. de Ros, « passionné de pureté et de simplification, Alonso voudrait tout ramener à l'amour gratuit et désintéressé. Toutefois, il ne prêchera jamais l'indifférence à l'égard du salut ou de notre avancement dans la perfection. Encore moins conseille-t-il l'acte d'adhésion, même conditionnel, à la damnation éternelle ». Mais on comprend qu'il « inaugure ou renforce en Espagne la tradition littéraire qui aboutira un jour au fameux sonnet » :

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido...

Et l'on comprendrait aussi que l'*Arte* ait éveillé la méfiance du Général Mercurian, qui, en 1575, interdit, dans les maisons de la Compagnie de Jésus, la lecture d'un livre qui offrait cependant des ressemblances frappantes avec les *Exercices* de saint Ignace. Le P. de Ros a loyalement tenté de prouver que la rigueur de Mercurian pouvait se justifier par des raisons doctrinales.

En fait, celles-ci n'ont guère dû peser sur sa décision. Il s'agissait plutôt, comme il le rapporte après le P. de Guibert, de couper court aux tendances qui portaient alors un certain nombre de Jésuites vers une vie exclusivement contemplative, en opposition avec l'idéal de vie apostolique voulue par le fondateur. Un détail à peine postérieur, il est de 1578, révèle encore sans doute la tension des esprits : sainte Thérèse dut alors protester avec véhémence auprès du Provincial Suarez, qui l'avait accusée non moins violemment de pousser un de ses religieux, le P. Salazar, vers le Carmel (Lettre CCXII).

D'autre part, si l'*Arte* pouvait être suspect, il n'en était pas de même de l'*Ejercitatorio* de Cisneros, dont on vient de parler. Et s'il est un livre qui méritait les égards de la Compagnie, ce devait bien être celui-là. Or, il ne fut pas plus épargné que l'autre.

Bref, la « crise de croissance » que traversait, à cette époque, la Compagnie de Jésus paraît vraiment mieux expliquer ce que le P. de Ros appelle l'« extrême rigueur » de Mercurian. Et, de plus, on se défend mal de l'impression que le Général aimait la manière forte.



La remarquable édition critique des *Obras completas del Beato Juan de Avila* a inspiré à M. Bataillon un article qui dit assez par son titre la haute valeur de la publication de M. Luis Sala Balust : *Jean d'Avila retrouvé* (dans *Bull. hisp.*, LVII, 1955, p. 5-44).

M. Bataillon s'y applique à dessiner la toile de fond, qui donne tout son relief à Jean d'Avila et le replace dans les perspectives historiques : notamment l'atmosphère pénible créée par l'Inquisition et, en même temps, la position, comme toujours franche et nette, d'Avila dans la question des « chrétiens nouveaux ». L'attitude de l'apôtre de l'Andalousie apparaît très évangélique, très paulinienne et, M. Sala Balust en a retrouvé des témoignages d'une rare clarté, très érasmienne aussi. A ce propos, M. Bataillon trace des contours comme seul pouvait en être capable le grand découvreur d'*Érasme en Espagne* :

> Alors que l'*Enchiridion* érasmien mettait surtout l'accent de son paulinisme sur la facile opposition du culte extérieur et du culte en esprit, les Espagnols qu'Érasme a conquis à saint Paul déplacent de plus en plus cet accent vers la notion de corps mystique dont le Christ est la tête et vers la doctrine

> des mérites de la Passion, seuls capables de sauver les hommes... Ce grand thème avait été incorporé de plein droit aux plaidoyers pour les nouveaux chrétiens espagnols victimes d'une injuste discrimination, et cela dès le milieu du xve siècle, dès le *Defensorium unitatis christianae* d'Alonso de Cartagena. Ce n'est pas par hasard que ce thème prend tout son relief chez Avila, nouveau chrétien espagnol (p. 42).

Au sujet de l'*Audi, Filia*, dont on attend impatiemment la publication dans le tome III des *Obras completas*, M. Bataillon s'écartant, pour de bonnes raisons, de la position adoptée par M. Sala Balust, pense que « l'édition de 1556, si hardie ou inopportune qu'elle pût sembler en 1559, a bel et bien été imprimée avec l'agrément de Jean d'Avila ». En revanche, il doute de l'authenticité entière du prologue de l'édition remaniée, publiée en 1574, après la mort de l'auteur.

Signalons encore ses observations fort justes sur l'éloquence familière, directe, harcelante du grand prédicateur qui se moquait de l'éloquence. Et sa conclusion : « Avec ou sans majuscule, peu d'auteurs méritent autant que lui le titre de père de l'Église moderne » — Elle fait écho à ces lignes plus explicites : « Directement ou à travers Louis de Grenade, l'influence avilienne a été si importante, si prolongée, qu'aucune autre, peut-être, ne l'égale dans toute la réforme catholique européenne, dont l'appellation négative de « contre-réforme » cache lamentablement la complexité interne » (p. 7).

Maintenant que l'Espagne leur en a fourni les bases, nous souhaiterons avec l'éminent professeur du Collège de France, que les hispanistes étrangers apportent aux études aviliennes des contributions dignes de celles qu'ils ont consacrées aux mystiques du Carmel.

M. R. Ricard n'a pas attendu ce souhait pour s'en aller fureter chez Jean d'Avila, car, dans le même fascicule du *Bulletin hispanique* (LVII, 1955, p. 45-55), il examine *Le thème de Jésus crucifié chez quelques auteurs espagnols du XVIe et du XVIIe siècle.* Étude forcément très dispersée et très fragmentaire, qui le conduit même en France et au Portugal, et qui l'eût sans doute noyé s'il eût voulu plonger au-delà de Jean d'Avila dans une immense tradition chrétienne. Mais qu'on lise le sonnet de Lope de Vega ou le texte d'Avila ou celui d'un Chemin de la croix français, leur parenté est frappante, leur beauté diverse également.

*
* *

Depuis les travaux de Dom Chevallier et surtout de Jean Krynen, l'opinion, en dehors de l'Espagne et des milieux carmes, semblait se rallier assez décidément à l'idée que, des deux versions que l'on possède du *Cantique spirituel* de saint Jean de la Croix, seule est authentique la plus ancienne, représentée par une série de textes groupés sous le sigle A. Les rédactions A' et B auraient bouleversé l'ordre original, introduit interpolations et remaniements. Certains défenseurs de la tradition carmélitaine avaient beau opposer à cette thèse des arguments de critique interne ou d'ordre historique : ceux-ci demeuraient sans prise efficace sur une critique textuelle qui restituait implacablement la vérité après deux ou trois siècles d'erreur.

Or, voici que la situation se retourne radicalement par l'entrée en lice, aux côtés des Carmes, d'un Augustin, membre de l'Académie d'Histoire de Madrid, et d'un Jésuite belge, professeur à l'Université Grégorienne de Rome. Le premier, le R. P. Angel Custodio Vega vient d'éditer, avec une fort bonne introduction, les œuvres mystiques de Agustín Antolínez, les *Amores de Dios y el alma* [1] et, en appendice à ce livre, le R. P. Michel Ledrus se livre, aussi courtoisement que froidement, à une attaque précise et vigoureuse de la thèse de M. Krynen, et, cette fois, sur le terrain de la critique textuelle [2].

Il convient de dire d'abord, car Antolínez était retombé jusqu'à ces dernières années dans l'oubli le plus complet, que cet homme jouit de son temps d'une réelle réputation de sainteté autant que de science. Né en 1554, il occupa des chaires de théologie à Salamanque jusqu'au jour où il fut nommé évêque de Ciudad-Rodrigo, en 1623, puis, peu après, archevêque de Saint-Jacques de Compostelle. Il mourut en 1626.

Son oeuvre littéraire comprend, outre deux hagiographies, les *Amores* cités précédemment, dont le P. Vega nous donne la

1. BIBLIOTECA « LA CIUDAD DE DIOS », Monasterio de el Escorial, Madrid, 1956. 14 × 19, LXXX - 461 p.

2. J. KRYNEN. *Le Cantique spirituel de saint Jean de la Croix commenté et refondu au* XVII*e siècle.* Universidad de Salamanca, 1948. 17 × 24, 336 p. + 157 p. recto et verso, pour la reproduction photographique du traité *Amores de Dios y el alma.* ACTA SALMANTICENSIA, Filos. y Letras, III. L'étude du P. Ledrus occupe dans le livre du P. Vega les pages 391 à 445. Il est intitulé *L'incidence de l'« Exposición » d'Antolínez sur le problème textuel johannicrucien.*

toute première édition [1]. Ce titre général recouvre un commentaire tout pareil à celui que saint Jean a écrit sur les strophes de la *Subida*, de la *Noche*, de la *Llama* et du *Cántico espiritual.* Entendons cependant que le commentaire, tout en suivant la même méthode que celui de saint Jean, ne suit pas toujours pour autant l'enseignement de saint Jean. M. Krynen et ses contradicteurs sont bien d'accord là-dessus. L'exposé d'Antolínez est réellement original dans sa substance, mais les strophes qu'il commente sont bien celles de saint Jean, et sans jamais le citer explicitement, c'est visiblement de saint Jean qu'il s'inspire en de nombreux endroits. Or, en ce qui concerne le *Cántico*, seul en jeu ici, le texte qu'Antolínez nous offre est du groupe B, caractérisé par une 11[e] strophe « interpolée » et donc par 40 strophes au total au lieu des 39 du groupe A.

M. Krynen, ayant comparé l'oeuvre d'Antolínez aux textes de saint Jean, en avait conclu que l'on tenait ici le point de départ de la déformation subie par le *Cantique spirituel* après la mort de saint Jean. A quoi ses contradicteurs répliquent : la version soi-disant bouleversée et remaniée ne dérive pas d'Antolínez, mais au contraire, est la source d'Antolínez. Le P. Ledrus pousse à fond la démonstration, en commençant par développer un argument ébauché par l'un de ses prédécesseurs carmes. Comparant les deux versions du *Cántico* au texte d'Antolínez, il conclut, et irréfutablement croyons-nous, que c'est un texte B qui a été l'intermédiaire entre le texte A et Antolínez. En d'autres termes, pour son commentaire, Antolínez s'est toujours, à une seule exception près, servi d'une rédaction B, laquelle ne lui doit donc rien.

On peut dès lors observer tout de suite que si, comme l'a pensé M. Krynen, c'est Anne de Jésus, la fameuse compagne de sainte Thérèse, qui a fourni à Antolínez la copie — qui devait bien être authentique ! — du *Cántico* de saint Jean, il n'y a pas meilleure preuve de l'authenticité de la version B. Mais ni le P. Vega, ni le P. Ledrus ne tiennent pour certaine cette provenance de la copie qui fut aux mains d'Antolínez, et le P. Ledrus poursuit donc sa critique textuelle sans désemparer.

Nous ne pouvons naturellement le suivre pas à pas. On sait

1. Nous venons de signaler l'édition photographique de J. Krynen, mais, comme le dit le P. Vega, elle est matériellement si défectueuse qu'elle est souvent à peine lisible.

combien ces problèmes de critique textuelle peuvent être compliqués et délicats, et nous avouerons d'ailleurs que, malgré le grand souci de clarté qui ne quitte pas l'auteur, il est parfois bien difficile de ne pas s'égarer dans le dédale des versions et des variantes. Mais le P. Ledrus procède avec tant de rigueur, de méthode et d'objectivité qu'on peut hardiment lui faire confiance. Bornons-nous donc à signaler maintenant quelques-uns des résultats qu'il atteint.

La tradition manuscrite qui aboutit au texte utilisé par Antolínez est formée de textes qui se situent à des distances variables du texte primitif (A). Toutefois, on ne doit pas nécessairement en conclure qu'ils proviennent de *codices* distincts. Il suffit de supposer « un simple état distinct », « étape du texte en cours de modification » (p. 409). Le P. Ledrus fixe d'ailleurs fort précisément dans ses schémas, la place occupée par le manuscrit utilisé par l'Augustin : ce serait un certain x^2, qui dénote un stade légèrement évolué de B, et qui a peut-être subi des retouches destinées à le ramener à la forme primitive. Dans ce cas, « ces retouches ont toute probabilité d'être, pour la plupart, l'œuvre de l'auteur même, en raison de leur caractère interne, de leur pertinence et de l'invraisemblance de leur attribution à une main étrangère » (p. 412).

Dès lors il est certain que le cantique B ne peut se concevoir comme un amalgame d'Antolínez et du cantique A. Cela ne veut pas dire, cependant, qu'Antolínez n'ait jamais rien amalgamé. Le P. Ledrus a cherché à la loupe les traces d'emprunts qu'Antolínez aurait faits au cantique A. Sans oser prétendre qu'il n'y en a pas davantage, il déclare n'avoir découvert que quatre mots. Mais il s'agit de quatre mots heureusement très caractéristiques. Et ils suffisent donc « pour affirmer catégoriquement... qu'Antolínez a utilisé ici d'occasion une copie du tout premier Cantique ». De cette constatation, le P. Ledrus tire la conclusion que « si Antolínez a utilisé, encore que dans des proportions extrêmement différentes, les deux rédactions du *Cantique*, il devait être en possession pacifique anticipée de la solution bicéphale du futur problème critique » (p. 426-7). Et un peu plus loin, il ajoute : « Malgré son état inachevé et ses surcharges étrangères, le texte utilisé par Antolínez était de premier ordre, représentant une étape du mouvement rédactionnel poursuivi, contrôlé, toléré par l'auteur. L'authenticité du texte a désormais moins besoin d'une

garantie formelle d'Antolínez, d'une assurance documentée prouvant qu'Ana de Jesús a disposé personnellement du codex » (p. 429).

Pour ne pas trop nous étendre, nous passerons sous silence les problèmes secondaires que le P. Ledrus tente d'éclaircir ensuite en les rattachant aux faits qu'il a établis. Il reste là de grands et singuliers mystères. Retenons cependant encore ce détail, qui ressort d'arguments avancés par le P. Vega : la composition des *Amores de Dios y el alma* doit vraisemblablement être reculée jusqu'aux dernières années de la vie d'Antolínez.

Les partisans de D. Chevallier, M. Krynen en particulier, ne se donneront sans doute pas pour battus. Mais en attendant leur éventuelle revanche, il sera sage de revenir aux positions anciennes et de considérer comme authentiques les deux versions du *Cantique spirituel* de saint Jean de la Croix. J'avais moi-même, en rendant compte de l'édition du *Cantique* par D. Chevallier, déclaré jadis que, l'authenticité et l'antériorité du texte A étant démontrées, rien n'empêchait encore de croire à l'authenticité d'une rédaction ultérieure [1]. Je m'étais élevé contre le caractère « nettement excessif » d'immutabilité que D. Chevallier attribuait au texte A, et je demandais « pourquoi le prétendu compilateur ne serait pas l'auteur lui-même ». Plus précisement que moi et preuves à l'appui, le P. Ledrus a le droit de reproduire aujourd'hui ce qu'il écrivait déjà en 1949 : « Ce n'est pas une fois, mais c'est plus ou moins continuellement, jusqu'aux derniers mois de sa vie, que saint Jean a retouché ses ouvrages ; et c'est aussi continuellement qu'une pieuse avidité s'est appliquée à lui emprunter, au fur et à mesure de leur rédaction, les *cuadernicos* de ses compositions écrites, pour les retranscrire sur le champ. Dans la critique des textes de saint Jean, il ne s'agit pas simplement de l'histoire des transcriptions, mais incidemment des étapes de la réélaboration des ouvrages [2]. »

***

Les lecteurs des *Lettres Romanes* se rappelleront peut-être que, dans l'histoire des textes les plus célèbres de la spiritualité chrétienne, ce cas de saint Jean n'est pas unique. M. Delaissé a indi-

1. Dans la *Revue d'histoire ecclésiastique*, XXVII, 1931, p. 663-6.
2. Cité dans *L'incidence...*, p. 428.

qué ici-même, il y a un an [1], l'argumentation qu'il devait exposer ailleurs au long et au large et qui l'autorise à conclure que l'*Imitation de Jésus-Christ*, elle aussi, s'est élaborée lentement, qu'elle a été remaniée continuellement par son auteur, et que les copies si diverses qui en existent actuellement remontent précisément à ces stades différents de croissance de l'œuvre. Nous sommes heureux d'annoncer que le travail complet de notre collaborateur a vu le jour tout récemment. Il a pour titre : *Le manuscrit autographe de Thomas a Kempis et l'Imitation de Jésus-Christ.* Examen archéologique et édition diplomatique du Bruxellensis 5855-61 [2]. Un premier volume contient l'exposé des recherches et des résultats. Un second est réservé à l'édition. On félicitera vivement M. Delaissé dont l'ingéniosité, la patience, le courage ont surmonté d'énormes difficultés, et on le remerciera d'avoir non seulement mis à notre portée un document irremplaçable, mais encore d'avoir redoublé notre plaisir de lire le texte original de Thomas a Kempis en nous l'offrant dans une typographie splendide.

* * *

Lorsque saint Jean de la Croix nous dit, dans son *Cántico espiritual*, que la tourterelle qui a perdu son conjoint ne se pose plus sur un rameau vert ni ne boit plus eau claire et fraîche, il est tout naturel de penser qu'il se souvient alors de la tourterelle que le joli romance *Fontefrida* met en scène presque textuellement dans les mêmes termes. Il y a déjà plus de vingt-cinq ans que M. de Cossío a fait ce rapprochement, d'autant plus séduisant qu'il nous laisse percevoir dans la plus haute poésie mystique l'écho de la nature et d'une œuvre populaire.

Mais M. M. Bataillon nous convainc aujourd'hui que c'est là une tentation à repousser, car il démonte implacablement, un à un, tous les rouages, dirais-je, de cette tourterelle, qui ressemble bientôt plus à un robot qu'à un oiseau élégiaque merveilleusement fidèle à un unique amour (*Nueva Rev. de Fil. Hisp.*, VII, 1953,

1. *Vues nouvelles sur l'« Imitation de Jésus-Christ ». Lettres Rom.*, X, 1956, p. 27-37.

2. PUBLICATIONS DE SCRIPTORIUM, II. Edit. Érasme, Paris-Bruxelles et Standaard-Boekhandel, Anvers-Amsterdam, 1956. 2 vol. 20 × 27, X- 548 p. en numér. cont.

p. 291-306). Dès l'antiquité grecque, l'histoire naturelle connaissait cet oiseau — qui fut primitivement une corneille — symbole de la monogamie et de la fidélité conjugale. Les Pères de l'Église le recueillirent en même temps que la tourterelle du *Cantique des Cantiques*, et ils en firent le modèle de la chasteté, spécialement pour les veuves, et pour l'Église entière aussi, qui ne doit aspirer qu'à rejoindre son divin Époux, le Christ. Avec saint Bernard, on voit la colombe, dans son veuvage, fuir la verdure ; puis les *Bestiaires* francais ne la réprésentent plus que sur des branches sèches : image qui demeurera très populaire jusqu'au XVIe siècle, jusque chez Ronsard.

Quant à l'autre trait — la colombe refusant de boire de l'eau claire —, on le doit, semble-t-il, particulièrement à la littérature italienne. Sous sa forme complète, l'image passa dans des livres scolaires au XVIe siècle, et arriva naturellement ainsi sous les yeux de Jean de la Croix, qui, d'ailleurs, en nuance le symbolisme ou l'enrichit de nouveaux aspects.



A propos du petit poème de saint Jean, *Aunque es de noche*, M. Ricard a écrit : « Quant au sens du poème, aucune interprétation, que je sache, n'a encore été tentée. Cela s'explique : l'entreprise n'est pas du tout aisée. Je ne prétends pas la mener à bien, mais uniquement présenter quelques observations qui, je l'espère, permettront ensuite de creuser davantage la signification de ces strophes [1]. »

C'est à cet espoir que j'aimerais répondre ici, en présentant à mon tour quelques observations fragmentaires, basées sur la signification générale du poème, que M. Ricard a si bien dégagée. Car, si le vers final des strophes, *aunque es de noche*, peut donner l'impression lancinante de la nuit, on se méprend totalement quand on l'entend comme un écho d'une effroyable détresse éprouvée dans le cachot de Tolède. *Cantar de la alma que se huelga de conoscer a Dios por fe*, tel est le titre qu'un des manuscrits les plus autorisés a donné à ces couplets. Et c'est bien, en effet, un cantique de joie, chanté dans la nuit de la foi, cette *noche oscura*, qui

1. *Sobre el poema de San Juan de la Cruz Aunque es de Noche*, dans *Clavileño*, 1955, n° 35, p. 26-29.

est plus lumière que ténèbres. La poète s'exalte à proclamer qu'il connaît et même qu'il voit le Dieu caché que l'Eucharistie lui a rendu accessible. Une fois saisi ce thème, tout ce que le poème peut contenir de ténèbres au premier abord en devient lumineux, et l'on saura gré à M. Ricard de nous en avoir fourni la clef. Mais il ne sera que juste de remarquer que le P. Lucien-Marie, dans son édition des *Œuvres spirituelles* de saint Jean de la Croix, avait déjà, en 1949, sommairement proposé cette exégèse [1], qui a échappé à l'information toujours si étendue de M. Ricard, de même que celle que M. F. J. E. Raby, professeur à Oxford, a donnée en 1944, dans une revue anglaise qui n'a pas la prétention de toucher habituellement ni Louvain ni Paris [2].

Selon M. Ricard, le poème se divise en trois parties : la première comprenant les deux premiers vers et les quatre strophes suivantes ; la deuxième, les quatre strophes suivantes ; la troisième, les trois dernières strophes. La première partie aurait pour sujet le mystère du Dieu unique ; la deuxième, le mystère de la Sainte-Trinité ; la troisième, le mystère de l'Eucharistie. Elles seraient respectivement caractérisées (mais, ici, M. Ricard n'est pas affirmatif) par une prédominance vocalique de *o*, de *e* et de *a*. D'autre part, dans le lexique, on remarque cette chose curieuse : saint Jean, pour évoquer la source, a employé *fonte* dans la première section, *fuente* dans la seconde, et les deux formes dans la finale.

A cela, j'objecterais d'abord, mais c'est sans grande importance, qu'il convient de laisser à part les deux premiers vers, qui contiennent le thème, puisque saint Jean les a nettement distingués des strophes ultérieures.

Ensuite, je ne saurais regarder la 5[e] strophe :

Su claridad nunca es escurecida...

comme le début d'une partie nouvelle, car elle n'introduit pas un nouvel ordre d'idées. Comme les précédentes, elle dit le profond mystère de Dieu et l'impuissance de la créature à le saisir. Certes, il y a un contraste entre la 4[e] strophe et la 5[e], mais un contraste, si l'on ose dire, qui tient à Dieu lui-même. Dieu est abîme sans fond (4[e] str.), il est aussi lumière éternelle (5[e] str.), mais de

2. Paris, Desclée, De Brouwer.

3. *A note on a poem of St. John of the Cross*, dans *Laudate*, XXII, 1944, n° 77, p. 26-30 (Quaterly Review of the Benedictine Community at Nasdom Abbey).

celle-ci comme de celui-là, saint Jean aurait pu écrire *ninguno puede vadealla*, « personne ne peut la franchir ».

Si l'on tient à quelque division dans ces parages, c'est après la 5e strophe qu'il faudrait la placer, car c'est là que saint Jean aborde le thème nouveau de Dieu-Trinité. Toutefois, qu'on veuille bien le remarquer, ce mystère de la Trinité n'est, lui non plus, qu'un aspect du Dieu caché que la foi révèle. Et si l'on me dit qu'à ce compte, les strophes consacrées au Dieu-Eucharistie ne constituent pas non plus une partie distincte, je répondrai qu'interviennent ici d'autres éléments qui invitent clairement à faire un groupe des trois dernières strophes, comme on le verra peut-être dans un instant.

Quant aux voyelles *o-e-a-*, assurément jouent-elles dans l'une ou l'autre strophe le rôle de dominantes, mais il n'est pas vrai qu'elles teintent de leur nuance sonore des parties entières. En réalité, leur présence est en partie conditionnée par l'autre fait qu'a souligné M. Ricard : l'alternance des formes *fonte* et *fuente*. Ainsi voyons-nous *fonte* volontiers uni à *ascondida*, qui, avec son *o*, lui fait écho. D'autre part, nous voyons que *fuente* apparaît pour la première fois lorsque la rime *omnipotente* l'appelle (str. 7), ce qui naturellement provoque une prédominance de *e*.

Cependant, ailleurs comme ici, saint Jean aurait pu parfaitement employer l'unique forme *fuente* (offerte par certains manuscrits) et, inversement, on doit bien supposer qu'il aurait été assez habile pour utiliser partout la forme *fonte* s'il l'avait désiré. Il ne suffit donc pas de reconnaître dans le *fonte* du thème initial celui d'une poésie populaire provenant d'une région où l'*o* tonique ne se diphtongue pas, ainsi que l'a fort bien fait M. Dámaso Alonso[1]. Il faut encore expliquer pourquoi saint Jean n'a carrément adopté ni rejeté aucune des deux formes.

Je n'oserais prétendre en avoir découvert la raison certaine, mais je constate que, mis à part les deux vers du thème, *fonte* va toujours de pair avec *ascondida* (ou *escondida*) et *eterna*. Ce mot semble donc préféré pour désigner la source éternelle et cachée, la plus auguste, la plus lointaine. Et ne serait-ce pas parce que *fonte* est encore tout latin, et que *ascondida*, qui l'accompagne, l'est encore beaucoup également ? Il semble ainsi que *fonte*, quoi qu'il en soit de ses origines dialectales, soit ici auréolé du prestige

1. *La Poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar, 1946. p. 117 et ss.

de la langage antique et sacrée, comme dans cette hymne liturgique, citée à d'autres fins par M. Ricard :

Te, fons salutis, Trinitas...

Ce qui paraît le confirmer, c'est que le Dieu proche de nous, qu'il soit pain vivant ou eau vive, est désigné par *fuente*, le terme « vulgaire », commun, familier. On ne saurait douter, en tout cas, que cet aspect du Dieu caché qui vient à nous et qui habite parmi nous, saint Jean l'ait voulu singulièrement en relief. Car tel est bien le rôle de ces trois mots — *aquesta... aquí... aquesta...* — qui commencent les trois dernières strophes, auxquelles ils impriment profondément leur caractère et leur vibration. Pourtant, si expressifs qu'ils soient, saint Jean les a encore renforcés par un autre mot pareil — *este* — qui revient dans chacune des dernières strophes et à la même place : *este pan vivo...esta agua...este pan.* Tous ces termes insistent sur la proximité de la source éternelle de vie, qui est cachée pour nous dans le pain eucharistique. Et c'est cela même qui assure à la finale du poème sa tonalité propre et son mouvement, surtout si l'on remarque qu'avant cela, le poème était tout entier dominé, depuis le premier vers par

Aquella *eterna fonte*,

en contraste évident avec l'

Aquesta *eterna fonte*

de la 9e strophe [1]. Tout le poème jusqu'à cet *Aquesta* exprime donc bien la grandeur immense et incompréhensible de Dieu (Dieu-Un ou Dieu-Trinité) tel que nous le révèle la foi, tandis que la finale veut, au contraire, suggérer combien ce Dieu inaccessible s'est rapproché de nous pour nous donner la vie. Sans

1. Jusqu'à ce moment, *aquella* a été seul utilisé et puis régulièrement repris par *ella.* Il est vrai cependant que, déjà dans les 7e et 8e strophes, se trouve *esta.* Ces deux *esta* me paraissent préparer le changement stylistique qui caractérise la finale, et le *fuente* de la 7e strophe jouerait le même rôle. Il faut se garder, en effet, d'établir une rupture ou une opposition entre les strophes finales et le reste du poème. La finale marque, si je ne me trompe, l'épanouissement des strophes précédentes dans le sens que j'indique ci-dessus. Mais dans cette perspective précisément, Dieu ne devient pas subitement tout proche de nous : il le devient déjà par la révélation qui nous est faite de sa vie intime, la Trinité. Et la Trinité mène à l'Incarnation, comme l'Incarnation à l'Eucharistie, ainsi que l'a noté M. Ricard.

doute demeure-t-il toujours caché, mais il est là — *está* — et il appelle — *llamando* ! Il est pain vivant, il est eau vive (si je le répète, c'est que saint Jean, lui aussi, par deux fois dans ces strophes, a lié le mot *vida* à *vivo pan* et à *viva fuente*), et à son appel, saint Jean répond. Cette source vivante, voici que non seulement il la désire, mais qu'il la voit : *yo la veo.* Certes, il ne la voit encore que dans l'obscurité de la foi — *aunque de noche* —, mais quelle puissance dans ce petit mot, dans ce *veo*, point final du poème, l'aboutissant de cet autre petit mot qui anime presque toutes les autres strophes : *sé*, je sais ! Et voyez le mouvement psychologique qui mène de l'un à l'autre : quand *sé* disparaît, c'est *está* qui le remplace, c'est-à-dire, comme l'affirmation tranquille d'un fait personnellement appréhendé [1], en attendant l'audacieux *veo*, triomphe de la foi, vie, joie et lumière !

Un autre problème a été signalé par M. Ricard. A la 8e strophe, au lieu de

El corriente que de estas dos procede...

on attendrait, dit-il, *estos*, car il s'agit de la *fuente* et du *corriente.* Il se croit donc obligé de présumer une négligence chez le poète ou, « si l'on préfère... une abréviation excessive et trop brusque », saint Jean « passant plus ou moins inconsciemment aux être symbolisés, aux êtres réels, aux deux premières personnes de la Sainte-Trinité ».

Pour moi, je juge le poète trop conscient pour lui attribuer ici quelque maladresse, Mieux, j'estime seul pleinement satisfaisant le texte tel qu'il est. Bien sûr, *estas*, désigne, au-delà du symbole, les deux premières personnes de la Sainte-Trinité, mais le poète avec ce mot, se tient encore strictement sur le plan du symbole. De quel symbole ? Celui de la *fuente* et non du *corriente.* Non plus cependant l'unique *fuente*, qui symbolise le Père, mais la *fuente* qu'est devenu à son tour le Fils. C'est donc d'une double *fuente* qu'il s'agit, de *estas dos fuentes.* Quand saint Jean expose la naissance du Fils en Dieu, il nous dit, en effet :

El corriente que nace de esta fuente...

Or, c'est la même image qui lui sert, et qui devait lui servir, pour exprimer la « naissance » du Saint-Esprit. Le Fils est, à son tour,

1. Le verbe *está* se rencontre bien aussi dès le premier vers, mais avec une valeur toute différente, car il ne fait là qu'affirmer le fait évident à tous les yeux, que Dieu est caché.

devenu source et, de lui comme du Père, « de ces deux sources, procède » un nouveau courant, l'Esprit. Il importe de souligner en passant la rigueur du langage de saint Jean : elle est loin de trahir je ne sais quelle négligence. Le Fils *nace de esta fuente* : c'est exactement l'*ex Patre natum* du *Credo*. Le Saint-Esprit « procède des deux sources », et c'est encore exactement la formule du *Credo* : *qui ex Patre Filioque procedit.*

Si l'on envisage enfin le problème des autres sources, celles qui ont pu inspirer saint Jean, je dirais que M. Ricard les a suffisamment indiquées. Toutefois, il a négligé une idée essentielle, celle de *ascondida.* Pour celle-ci, entre autres témoins, on invoquera, avec M. Raby, le verset d'Isaïe : *Vere, tu es Deus absconditus* [1]. Tout cela est utile, mais tellement dans la tradition chrétienne que l'on ne saurait aucunement faire gloire à saint Jean de s'en être inspiré. J'estime qu'il faut, au contraire, dans un cas comme celui-ci, bien plutôt que de rechercher des sources et surtout des sources précises [2], constater à la lumière des textes qu'on peut alléguer, combien saint Jean s'insère profondément dans la tradition catholique [3]. Son mérite dans *Aunque es de noche,* ce n'est pas de nous avoir parlé de Dieu source suprême de toutes choses, ni de l'Eucharistie source d'eau vive ou pain de vie. C'est de nous en avoir parlé comme il l'a fait. Puissent mes quelques observitions avoir suggéré un peu mieux qu'on ne l'avait encore montré

1. Isaïe, xlv, 15.

2. M. Raby considère comme la vraie source de saint Jean un passage du *De fide et symbolo,* viii, 17, de saint Augustin. Pour moi, tout en le regardant comme important, je ne saurais lui attribuer un rôle déterminant dans la genèse du poème. Voici, avec une coupure, ce texte traduit par M. Raby : « For suppose we are asked about a source (*fonte*), we cannot say that it is itself the river ; and when we are asked about the river, we cannot call it the source, and again we are equally unable to call a draught, wich is drunk from the source or the river, either river or source ; yet in the case of the Trinity we use the name *water* (for the whole), and when the question is put concerning each of these separately, we answer in each case that it is *water...* And yet, for all this, we do not speak of them as three waters, but as one water. »

On voit que saint Augustin est préoccupé de faire saisir que la nature divine est une et que cette unité se concilie avec la trinité des personnes. Saint Jean partage évidemment ces idées, mais son poème, qui les dépasse, est tout autrement orienté.

3. Il est clair que les textes du *Credo* que j'ai cités plus haut ne sont pas les seuls qu'on pourrait rappeler au sujet du poème de saint Jean. Le *Symbole* dit de saint Athanase en fournirait aisément aussi l'un ou l'autre.

avec quel art et quel lyrisme, issus de quelle foi, il a dit ces choses que savent tous les chrétiens [1].

***

Les courants d'idées dans l'Espagne du XVIIIe siècle, M. Robert Ricard les a exposés magistralement ici-même (*L. Rom.*, XI, 1957, p. 31-52). Sur ce qui se passa au Portugal au même moment, M. G. Rossi, a publié une intéressante note, qui fait écho dans *Convivium* (XXIV, 1956, p. 50-61) à un livre récent de L. G. Cabral de Moncada : *Mística e Racionalismo em Portugal no século XVIII*, et à un article de J. do Prado Coelho : *Reflexões sobre a vaidade dos homens* de Matias Aires, paru dans *Brasília* (VII, 1952).

Matias Aires est tout Portugais, sauf par sa naissance au Brésil (1705). Son livre sur la vanité humaine, dont la 1ère édition est de 1752, est fort apparenté aux moralistes français qui dominaient en Europe à cette époque : Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, mais il trahit en même temps une attitude préromantique qui le rapproche de Marivaux, de Prévost, de Crébillon et de Gessner. On ne nous dit pas s'il est sans attaches avec le *Tratado de la vanidad* de Diego de Estella. Cet ouvrage-ci était cependant alors encore en vogue dans le pays voisin, et il serait assez surprenant que Aires l'ait ignoré. Car si cet écrivain fait bien partie de la communauté européenne qui se rallie autour de l'intelligence, il fait preuve aussi d'une rare maturité d'esprit, qui lui inspire une extrême prudence à l'égard de l'optimisme rationaliste. D'autre part, la mystique espagnole alimentait depuis le début du siècle au Portugal un vigoureux mouvement religieux, qui trouve son origine, chez les Augustins de Coimbre : celui des *Jacobeus* et des *Sigilistas*.

A ne le voir qu'en surface, ce mouvement semble se ramener à une lutte entre le pouvoir civil (Pombal) et l'Église, et se con-

1. Tout en regrettant de ne pouvoir le faire qu'en note, parce que mon article était déjà composé lorsque j'ai pris connaissance du dernier fascicule du *Bulletin hispanique* (LVIII, nº 3, 1956), je signale avec grand plaisir les pages signées là par M. Ricard et le P. de Ros (265-274). Elles éclairent remarquablement la question des sources de *Aunque es de noche*.

M. Ricard nous met sous les yeux un texte de la *Subida del Monte Sión* (II, 1) de Laredo, qui, dans son ensemble, rappelle de façon frappante, bien mieux qu'aucun autre, celui de saint Jean. Au point qu'on n'hésiterait pas à y voir la source du poème si, comme l'a fort bien senti M. Ricard et parfaitement montré le P. de Ros, on ne se trouvait en présence d'une tradition chrétienne si riche et si vivante qu'il serait téméraire de vouloir en détacher quelque pièce à laquelle on ferait remonter avec certitude les idées et les images de saint Jean.

centrer autour d'un procès intenté à D. Miguel da Anunciação, évêque de Coimbre. En réalité, si l'on veut déceler là-dessous le sentiment religieux des individus ou des collectivités, on s'aperçoit qu'il s'agit, bien plus que d'un incident politique, d'une lutte féroce entre la mystique de la « voie étroite » et la religion « officielle », plus accommodante et plus optimiste ; et cela nous reporte à la bataille janséniste en France.

On nous fait observer, au surplus, qu'une réaction religieuse était fort nécessaire : le relâchement des cloîtres, en particulier, atteignait un degré dont les fameuses *Lettres de la religieuse portugaise* nous donnent une idée qui est loin d'être toute littéraire. Enfin, détail curieux touchant la sémantique portugaise d'un mot commun à l'Europe du XVIIIe siècle : dans la première moitié du siècle, pour abattre les rigoristes, on les taxa d'hérésie et d'illuminisme, en souvenir de certains faux mystiques d'Espagne ; mais, dans la seconde moitié du siècle, ce furent les décisions du pouvoir civil qu'on qualifia d'illuminées, et l'illuminisme désigna le « juste gouvernement de l'État ».

***

A propos de la fameuse métaphore qui assimile Dieu, dans la conception virginale de Jésus, au soleil qui pénètre la verrière sans porter atteinte à son intégrité (cf. *Lettres Rom.*, v, 1951, p. 339-341), M. R. Ricard allègue quelques textes nouveaux pour l'Espagne : il retrouve l'image chez Luis de León, puis, « banalisée », chez le Jésuite Rodríguez. Calderón en serait un des derniers témoins (*Bull. hisp.*, LVII, 1955, p. 329-30).

***

Une note de M. R. Ricard encore (*Bull. Hisp.*, LVI, 1954, p. 415-423) fait remarquer la diffusion de la *Oración del Justo Juez*, prière d'aveugles, sorte de formule magique pour conjurer les malheurs. On la retrouve dans le *Buscón* notamment, mais aussi dans la littérature espagnole d'Amérique ainsi que dans la littérature portugaise. L'origine en est naturellement inconnue, mais, spécialement à cause d'un début identique, M. Ricard l'apparente à une hymne latine traduite en vers portugais par D. Duarte de Portugal, au XVe siècle. Ce qui est certain, c'est qu'elle a amalgamé des éléments bizarres à d'autres évidemment empruntés à la Bible ou à la liturgie chrétienne.

Pierre GROULT.

LES LIVRES

Arturo Farinelli. *Poesía y crítica.* Temas hispánicos. Madrid, C.S.I. C., 1954. 18 × 25, 300 p.

Le « Consejo superior » a eu l'heureuse idée de réunir en un beau volume un certain nombre d'articles, fort importants, que le grand hispaniste italien Arturo Farinelli, mort en 1948, avait publiés dans divers journaux, notamment dans la *Nación* de Buenos Aires. Parmi ceux qui ont trait plus spécialement aux littératures ibériques il convient de citer : « Centenarios que pasan y la fama : Lope de Vega », « Defensa de Fígaro », « Patrarca en España y Portugal », « Poesía del agua y del mar en Camõens », « Pirandello, Calderón », « Los románticos de la Argentina y Lord Byron » etc...

Comme Farinelli a fait porter ses recherches sur l'ensemble des relations culturelles entre les peuples latins et les peuples d'origine germanique, on n'est pas surpris de constater que ce recueil dépasse largement le cadre annoncé par le titre. Sa vaste culture, sa connaissance réelle de tout ce qui est beau et valable dans tous les pays, son amour passionné des chefs-d'œuvre de toutes les littératures, éclatent en des études d'un exceptionnel intérêt, qui concernent des écrivains de son propre pays (« Lo terrible y lo tierno en Dante », « Retorno a Alfieri », « Leopardi », « Gian Battista Pergolesi », etc...), de l'Angleterre (La visión de Italia en la obra de Shakespeare), de la France (Taine y los Pirineos), de la Pologne (El poeta Juan Bochanowski), de la Finlande (Un poeta de Finlandia : Koskeniemi) et surtout de l'Allemagne (« La fortuna de Dante en Alemania », « Estrellas en el cielo y en la conciencia, vistas a través de Kant », « Una representación del Fausto en el Roemer de Francfort », « El drama de la conjuración genovesa de Schiller », « El Tristán de Ricardo Wagner, etc...). Il semble d'ailleurs qu'il ait été imprégné de culture germanique, et plusieurs de ses articles sont émaillés de citations empruntées à des penseurs ou à des auteurs de langue allemande. « Mis guías, écrit-il même, à la page 296 de ce recueil,

habían sido... : Herder, Schiller, Goethe, Humboldt ». Il se réfère souvent à des critiques comme Lessing, A. W. Schlegel, Vossler, etc., et paraît avoir vécu autant dans la familiarité des érudits des pays d'outre-Rhin, que dans celle de leurs écrivains et de leurs penseurs.

Au demeurant, ce qui nous intéresse dans ces articles, d'une valeur inégale, fort mal classés, où les digressions ne sont pas rares et dont la forme est quelque peu diffuse, voire grandiloquente, ce sont les jugements qu'il porte et les renseignements qu'il nous apporte sur certains auteurs espagnols et portugais. Il dégage finement les thèmes essentiels que traite Camõens, souligne fortement le patriotisme foncier de Lope de Vega et la spontanéité jaillissante de sa poésie, défend avec ardeur le pauvre Larra, qui lui inspire une admiration sans bornes et peut-être escessive, nous donne sur Pétrarque des pages délicieusement nuancées, en indiquant avec précision l'influence profonde et décisive qu'il a exercée sur le Marquis de Santillana, les versificateurs portugais et galiciens, Jorge Manrique et bien d'autres encore ...

Il eût été dommage que des articles d'une telle qualité se perdent. Si leur ton est parfois emphatique, si l'on est agacé aussi par certaines confidences peu opportunes et si plus d'une affirmation paraît contestable, notamment quand leur auteur écrit tout de go que « Larra détestait les imitateurs de la France », on ne saurait nier leur richesse foisonnante, l'originalité des vues qu'ils renferment et l'éclat d'un style entraînant qui est plutôt celui d'un orateur que d'un critique littéraire. R. Larrieu.

Peire d'Alvernha. *Liriche.* Testo, traduz. e note a cura di Alberto del Monte. Torino, Loescher-Chiantore, [559]. 16 × 24, 206 p.

C'est avec plaisir que l'on découvre dans cette édition critique un travail véritablement approfondi. Ce livre comble une lacune de première importance. Non pas que l'œuvre de cet ancien troubadour, qui vécut dans la deuxième moitié du xiie siècle, et qui fut célébré par Dante dans le *De vulgari Eloquentia* et par Pétrarque dans le *Trionfo d'Amore*, n'ait déjà été l'objet d'une édition savante. En 1900, Rudolf Zenker publia dans les *Romanische Forschungen* l'œuvre de ce vieux poète qui, d'après son biographe, fut le premier bon troubadour : sa réputation n'aurait été

éclipsée que par celle de Giraud de Borneil. Mais l'édition de Zenker, si importante qu'elle ait été pour l'intelligence du texte, ne contient pas toutes les variantes d'orthographe présentées par les divers manuscrits où l'œuvre s'est conservée. Et il arrive même, qu'en maints endroits, devant les difficultés de cette poésie hermétique où s'est volontiers complu le troubadour, Zenker ait renoncé à comprendre (cf., par exemple, la pièce *Belh m'es qu'ieu*, v. 21-24). Depuis, des romanistes de marque, les Schultz-Gora, les Coulet, Appel, Jeanroy se sont attachés à résoudre ces énigmes [1].

M. del Monte a minutieusement tenu compte de toutes les émendations proposées, aussi bien en ce qui concerne la graphie que l'interprétation du texte, et il est au courant des travaux les plus récents qui ont envisagé l'œuvre de Peire d'Auvergne sous un angle particulier. Il n'ignore ni ceux de Scheludko sur la poésie lyrique religieuse des troubadours qui, à son avis, assigne à trop de pièces de P. d'Auvergne un caractère religieux essentiel, ni l'étude de E. Köhler sur le *trobar clus* des troubadours, ni le tout récent livre de D. Zorzi sur la spiritualité trinitaire (cf. *Lettres Rom.*, IX, 1955 p. 333-9) où l'auteur a fait ressortir l'importance des deux pièces de caractère foncièrement religieux, *Dieus, vera vida* et *Lauzatz si' Emanuel*, révélatrices au premier chef, de « l'humus » de spiritualité augustinienne établi en Provence.

Le livre s'ouvre par une introduction finement écrite, destinée avant tout à faciliter la lecture du texte. M. del Monte montre la nécessité de situer l'œuvre de P. d'Auvergne dans son climat chrétien et féodal, où l'art du troubadour s'exerçait dans le cadre de la tradition littéraire néo-latine, où la discipline de l'*ornatus difficilis* loin d'aboutir à la sécheresse, permettait au contraire l'épanouissement d'une originalité vigoureuse : c'est bien le cas de P. d'Auvergne, que l'on suit dans son ascension idéale vers un absolu où le désir se trouve transcendé. Avec une grande délicatesse, l'auteur a tracé cet itinéraire tout personnel de l'âme ardente du poète, avec ses élans, ses retombées inévitables de découragement, conscient au plus haut point de sa propre condition humaine « devant le problème de la dame et de l'amour, du péché et de la rédemption, de la réalité empirique et de la non moins authentique réalité inté-

1. Schultz-Gora, entre autres, dans son c.r. du livre de Zenker, a donné dans la *Litteraturblatt f. germ. u. rom. Phil.* (1902), maintes rectifications au texte occitan. Elles s'y étendent sur 4 pages in-4° aux lignes très serrées.

rieure ». Il n'est pas jusqu'à cette gracieuse romance du rossignol messager d'amour — dont le thème a été depuis si rebattu et vulgarisé, — qui, par la nostalgie de *l'amor loindan' e devezis,* ne se rattache à cet ensemble de pièces où la désespérance du poète devant la joie d'exaltation si précaire, entretenue un instant dans la solitude de l'illusion amoureuse, ne fera place à l'apaisement final qu'en se tournant *lai on vol sanh esperitz.*

Il s'ensuit que le mérite essentiel de M. del Monte est d'avoir interprété chacune des pièces dans sa cohérence unique et intime ; grâce à cet effort, s'éclaire ce tempérament vigoureux du troubadour d'Auvergne, avec ses poussées d'images vibrantes, « fraîches et plastiques », disait Zenker, et ses comparaisons insolites et éclatantes, qui rappelaient à Fauriel « la hardiesse orientale ». A cet égard, il semble bien que ce livre, dédié à la mémoire de B. Croce, ait été placé sous son signe ; et il ne serait sans doute pas téméraire de voir dans la démarche propre à l'auteur, un reflet de cette intuition du maître, création d'une réalité singulière qui doit être vécue esthétiquement. Loin de considérer les difficultés une à une pour les résoudre fragmentairement, — ce qui morcelle l'œuvre, parfois, en une série de lieux communs, — l'auteur n'a garde d'oublier son unité organique essentielle.

On ne s'étonnera pas dans ces conditions, que les pièces soient présentées dans un ordre différent de celui de Bartsch-Pillet d'une part, et de celui de Zenker d'autre part. Une table de concordance, placée à la fin du volume, facilite l'identification de chacune. Les poésies dont l'interprétation a été le plus discutée sont l'objet de notes abondantes. Il en est une en particulier « *Be m'es plazen* » où l'auteur, par une argumentation serrée, fait valoir son point de vue en opposition avec toute une cohorte de prédécesseurs. Les pièces les plus belles sont l'objet d'une analyse d'ordre esthétique, réaction d'une délicate sensibilité de critique. A propos du chant le plus célèbre de P. d'Auvergne, *Dejosta·ls breus jorns,* il ne manque pas, au terme d'une courte introduction qui en fait valoir l'originalité, de souligner avec bonheur l'aisance du style, « reflet », dit-il, « de sagesse et de détachement, exempt de toute trace de labeur littéraire ».

Chacune de ces pièces est suivie d'une traduction et de notes abondantes : en tout, 21 pièces dont les deux dernières sont des chants religieux. Peut-être l'auteur aurait-il pu signaler dans son introduction, le caractère propre de ces deux chants qui attestent

une connaissance approfondie non seulement de la Bible mais de la littérature latine chrétienne de l'époque. Mais, sans doute a-t-il pensé qu'il suffisait dans les notes, de renvoyer le lecteur aux articles de Scheludko qui a dit l'essentiel à leur sujet. Le volume s'enrichit en outre de 8 reproductions de manuscrits. Le relieur, il est vrai, a oublié de les placer exactement en regard des pièces correspondantes, mais la netteté des photographies rend l'identification assez facile. Enfin, un glossaire et un index des noms propres, terminent, avec la table de concordance citée plus haut, cette excellente édition.

Au cours de notre lecture, nous avons rencontré quelques vers qui auraient pu, à notre avis, être autrement traduits ou interprétés. Les changements possibles ne constituent d'ailleurs, à nos yeux, que des préférences personnelles.

1. *Rossinhol, el seu repaire* (str. V, 41-42, p. 19) :

> E si·l port per que·s n'esclaire,
> gran gaug en devetz aver.

Je préférerais, au lieu de *di che si rallegri*, « de nature à le faire se réjouir », qui fait double emploi avec *gaug*, traduire ici *esclaire* par « éclairer », dans le sens de renseigner, et écrire : « Et si je lui rapporte un message (c'est l'oiseau qui parle) qui puisse le renseigner sur vos sentiments, vous devez en avoir grande joie. »

2. *Be m'es plazen* (str. I, 6, p. 78) : *vergonhar* est traduit par *rispettar*, « respecter ». Je comprends que le poète revendiquant ici pour lui la légitimité du *trobar clus*, sauvegarde de sa vie intérieure, de sa solitude spirituelle, veut chanter en employant des mots serrés et *clus*, dont on ne craigne pas devoir rougir, dont on ne saurait avoir honte (cf. lat. *verecundia*)

3. Même pièce, str. IX, 49-54, p. 81, M. del Monte dit excellemment que, dans cette strophe, P. d'Auvergne fait allusion à sa propre vie intérieure dans laquelle il veut s'enfermer pour y trouver un refuge. Il ne s'agit nullement, comme le suppose Scheludko, d'un recours à Dieu. Mais alors, il serait bon, semble-t-il, de conserver et de faire valoir dans la traduction, le pittoresque des images et les contrastes d'épithètes qui sont bien dans la manière du poète : en conséquence, au vers 50, traduire *demor* par demeure et non par plaisir (cf. Köhler, *Das trobar clus der Trobadors* dans *Rom. Forschungen*, LXIV, 1952, p. 80, qui écrit : « er besitzt ein Herz und eine *Heimstatt* »).

4. Au vers suivant, *et un talan et un pessar* il semble que la leçon de C *ardit* soit préférable à *talan* d'autant plus que la graphie adoptée est celle de C. Or *ardit* (hardiesse, courage) s'oppose à *pessar* pris dans le sens de accablement, *poids* moral. La traduction serait la suivante : Car j'ai un cœur / et une *demeure* / et un *courage* et un *accablement* / et un ami / vers qui je cours m'abriter / et à qui je veux me confier.

5. *Cui bon vers* (p. 161, str. IV, 23-24).

Je crois que dans ces deux vers on retrouve un lieu commun, à savoir : l'emploi que l'on doit faire des richesses.

Qui d'aver sai a gran comout
be s'en deuria far servir.

M. del Monte me paraît traduire trop subtilement ce dernier vers : *dovrebbe acquistarsene buon merito.* Je comprends comme Zenker : « celui qui a grande abondance de richesses devra bien en faire bon usage (c.-à-d. en faire bénéficier autrui) », car à l'heure de la mort, elles ne vaudront plus rien.

6. *De Dieu non puesc* (p. 172, str. VIII, 63-64).

Il s'agit du jour du jugement dernier où seront départagés les bons et les méchants. Après avoir comparu devant le tribunal suprême, la foule des humains se séparera en deux cortèges, celui des élus et celui des réprouvés. Or, il semble qu'ici on puisse obtenir un texte satisfaisant sans introduire de mots qui ne figurent pas dans les manuscrits. M. del Monte écrit :

qu' ab gran joi et ab non pauc plor
eissens desebran duy semdier.

Mais *eissens* (« ceux qui sortent » après le jugement) est une simple conjecture, ce mot ne se trouvant pas dans les manuscrits qui reproduisent ces deux vers. Pourquoi ne pas adopter la leçon *devezira* commune à C et à R ? On aurait alors :

qu'ab gran joy et ab non pauc plor
deveziran duy semdier.

Si l'on objecte que *duy*, d'après les *Leys* (I, 46) est monosyllablique à l'intérieur d'un vers, alors qu'il est dissyllabique à la rime, on peut citer des exemples qui montrent que cette règle n'était nullement rigide en pratique. Ainsi :

No sabran ja dui ni trei
Quals es selha que m'a conquis. (Arn. de Marueil, *Cui que fin' amors.*)

D'autre part *deveziran* peut être un verbe neutre (cf. Godefroy, II, 703), de sorte qu'on peut traduire :

> Car avec grande joie et avec beaucoup de pleurs
> ils formeront deux cortèges.

ou encore, littéralement : deux voies diviseront, formeront une séparation [1].

On ne saurait oublier que ce sont les Italiens, les Bembo, Colocci, Fluvio Orsini, Pier Simon del Neiro qui, pris d'enthousiasme pour les œuvres des troubadours, ont collationné, annoté et fait copier à l'envi, les chants de poètes dont Dante et Pétrarque avaient été de fervents admirateurs. Remercions M. del Monte, leur successeur moderne, d'avoir choisi de mieux faire connaître encore un des plus représentatifs de ces chantres de langue d'oc qui, si justement, a dit de lui-même :

En aital hora fui natz	En telle heure je suis né
c'anc non puoc amar en patz,	que jamais je ne saurais aimer avec calme,
e platz mi car sui issitz	et il me plaît bien d'être issu
de la terr' on fui noiritz.	de la terre qui m'a nourri.

(*En estiu*, str. VI, 33-36.) Frédéric Fabre.

Girart de Roussillon. Chanson de geste publiée par W. Mary Hackett. Paris, Picard, 1953-1955. 14×23, 935 p. en 3 vol. (Soc. des Anciens Textes fr.).

Les deux premiers volumes, — nous l'avons dit naguère ici (ix, 132) — contiennent le texte ; la troisième l'introduction, les commentaires, l'index des noms propres et le glossaire.

Ce dernier volume est bien indispensable, car cette chanson de geste du xiie siècle est d'une langue si difficile que les spécialistes de l'ancien français et même les provençalisants sont arrêtés, tous

1. Nous n'avons relevé qu'un nombre minime de fautes d'impression. Nous les signalons en vue d'une nouvelle édition que nous souhaitons prochaine.
P. 17, texte, str., II, 15, au lieu de *Ar se'n vai*, lire *se .n vai* (=*se ne vai*). Ibid., v. 40, lire *s·en fenha* ; p. 83, n., l. 8, au lieu de *leichtssennig*, lire *leichtsinnig*, ibid., l. 9, au lieu de *mach*, lire *macht* ; p. 84, n. 6, l. 1, au lieu de *verunstallen*, lire *verunstalten* (défigurer) ; p. 201, gloss. l. 1, au lieu de X, 56, lire X, 58 ; p., 202, gloss. dern. l., au lieu de XII, 85, lire XII, 86.

les dix vers au moins, par de sérieuses dfficultés. Miss Hackett par sa perspicacité et ses minutieux rapprochements, a dominé les 10.002 vers de cette oeuvre et permet d'y voir un peu plus clair si nous nous donnons la peine de consulter ses notes et plus encore son glossaire de 325 pages, complet à souhait. Quel travail tenace fut le sien pour mener à bien un projet si audacieux !

Elle nous aurait dit davantage sur la langue, j'en suis sûr, si elle n'avait été empêchée par l'impossibilité de consacrer plus d'un volume au commentaire de l'oeuvre. Mais elle nous annonce qu'elle étudiera la langue de *Girart de Roussillon*, cette langue mi-occitane mi-française dans un volume de la BIBL. DE L'ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES. Je ne me plaindrai donc pas de ne trouver ici qu'un condensé de notes phonétiques, morphologiques et syntaxiques trop peu appuyées d'exemples clairs. On en sait assez toutefois pour craindre que souvent l'on comprendra mal.

On le regrette, car l'œuvre est particulière. Ce ne serait pas la première qu'on aurait chantée sur la légende du comte Girardus, régent du royaume de Provence au IXe siècle, époux de Berte de Tours et défenseur de Lothaire et de ses descendants contre Charles le Chauve. La chanson de geste a respecté l'essentiel des données historiques, mais a multiplié les guerres et les sièges, situant une bataille à Civaux, là même où les auditeurs pouvaient connaître une vaste nécropole (romaine !). Miss Hackett confirme les résultats de la thèse exhaustive de René Louis dont nous avons fait l'éloge (VIII, 239-139). Elle entrevoit les soubassements de cette chanson qu'elle situe entre 1136 et 1180. Mais l'éditrice est très prudente, car si le prologue était moins corrompu, on comprendrait que l'auteur, un moine, regrette qu'une chanson plus ancienne sur le sujet n'ait pas été mieux goûtée. Pour obtenir plus de succès, ne l'a-t-il pas agrémentée d'une première partie romanesque et d'une fin presque hagiographique? Si Charles (Charles le Chauve qu'il confond avec Charles Martel) s'est mis en froid avec Girart, c'est parce qu'ayant refusé Berthe, l'épouse que Girart était allé quérir à Constantinople, il lui a préféré sa sœur Elissent que Girart se réservait et dont il avait gagné l'amour. Si Girart a cédé et s'est résigné à épouser Berthe, — qui fit on bonheur,— c'est à la condition que Charles le tiendrait désormais quitte pour son fief.

Charles a regretté sa concession et attaque Girart dans son château de Roussillon, et les luttes se succèdent avec des résultats

divers : batailles acharnées où se mêlent plusieurs vengeances pour meurtres et qui occupent sept mille vers de l'œuvre.

Girart, ruiné, se réfugie avec Berthe dans la forêt d'Ardenne où un ermite lui interdit pour un temps le cheval et les armes, en pénitence de ses péchés. En Allemagne, Girart servira comme portefaix et Berthe s'emploiera comme couturière pendant vingt-deux ans. Grâce à Elissent, Berthe fera rentrer son époux en grâce auprès du roi, dont la rancune reste tenace. Girart et Berthe fondent l'abbaye de Vézelay pour recevoir les reliques de sainte Marie-Madeleine. Mais Girart, excité par ses proches, reprend la lutte et Girart aussi ; celui-ci triomphe. Le pape les réconciliera et, fait inattendu, Girart se déclare le vassal du roi. Cette troisième partie s'achève par la vision émouvante de Berthe aidant, la nuit, un pèlerin à porter de la pierre et du mortier pour la construction de l'église de Vézelay. La guerre est finie, les *obres sunt enchades* « les œuvres sont commencées ».

On peut citer *Girart de Roussillon* et *Raoul de Cambrai* comme les plus typiques des œuvres du cycle des vassaux. Œuvres âpres toutes les deux, mais *Girart de Roussillon* est comme tempéré par le roman du début et la légende pieuse de la fin. C'est une grande œuvre dont on n'osait pas espérer une si bonne édition !

O. JODOGNE.

Auguste VALENSIN. S. J., *Le christianisme de Dante*. Paris, Aubier, 1954. 14×22, 196 p. (Fac. de Théol. de Lyon. COLL. THÉOL., 30)

De l'avertissement des éditeurs qui ouvre le volume je retiendrai deux points : d'abord que le P. Valensin a fréquenté Dante à longueur de vie. C'est assez rare pour un Français : l'enfant de Marseille lit Dante avec son père ; l'étudiant de Maurice Blondel à Aix, le novice jésuite, le professeur de philosophie aux Facultés libres de Lyon, le théologien, le conférencier du Centre Universitaire méditerranéen à Nice, continuent à lire Dante. Ainsi, pendant 60 années d'une vie d'étudiant, de jésuite, de philosophe, de critique lettré et subtil, de théologien, Dante a été lucidement étudié, compris et expliqué, parce qu'il a toujours été aimé. Je remarque ensuite que la liberté des points de vue de ce lecteur éminent est extraordinaire. Mais l'originalité la plus grande du P. Valensin est d'avoir traité Dante comme un poète, qu'il est

d'abord, et toujours. J'atteste, pour en avoir fait l'expérience, que le Père n'aimait pas qu'on l'oubliât !

Le philosophe Valensin était très frappé par la vigueur et la rigueur intellectuelles du poète Dante, le théologien et le religieux par la qualité de son christianisme. Il n'est pas trop étonnant que la première publication posthume de ses ouvrages soit insérée dans une collection théologique et porte sur « le christianisme de Dante ».

Dès l'*introduction*, le P. Valensin délimite le terrain de ses investigations : il distingue allégorie, allégorique et allégorisé et se donne pour règle de ne pas admettre d'« allégorisé » dans son étude. La division de l'ouvrage en *trois parties* est-elle de l'auteur ou de ses éditeurs ? Je ne sais. Mais les *titres* et les *divisions* des *chapitres* correspondent à une manière de classer qui ressemble fort à celle du P. Valensin. Quant aux *Notes annexes*, où les éditeurs ont logé les développements « plus spéciaux ou plus abondants » qu'ils ne savaient comment intégrer aux chapitres, elles contiennent quelques-uns des problèmes les plus médités et quelques-unes des idées les plus chéries par l'auteur, par exemple : le ménage que font penseur et poète chez Dante ; la théorie de l'amour et ses rapports avec le libre arbitre ; les symboles du bonheur au Paradis ; le diable dans la *Divine Comédie* ; la sympathie de Dante pour les damnés ; le « cas » Cunizza et celui du « pasteur qui rumine... ».

La pensée et la rédaction de certaines de ces « notes annexes » semblent avoir été poussées par le P. Valensin à leur point d'achèvement ; d'autres, au contraire, insérées, elles, dans les chapitres, ont évolué, ont pris de l'ampleur, se sont enrichies de précisions et de nuances, comme la note sur Ulysse, par exemple (p. 63) En 1948, le P. Valensin parlait d'Ulysse à la radio de Monte Carlo et nous cherchions encore ensemble comment Blondel aurait utilisé ce « mythe » ; en 1952, il reprenait un Ulysse dans une conférence à Montpellier ; et c'est sans doute l'article, publié par les « Études » en 1954, qui marque le dernier état de sa pensée sur ce sujet.

Le contenu des chapitres fourmille de vues ingénieuses et fortes : on dirait qu'une osmose s'est opérée entre la pensée de Dante et celle de son interprète tant ils se « comprennent ».

Le « catholicisme » de Dante était fameusement original à son époque ! Sa révérence envers l'Eglise ne l'empêche pas de distinguer l'« unam sanctam » de ses membres ; de détester comme simoniaque un Boniface VIII et de le destiner explicitement à l'enfer. Mais il suffit que Philippe le Bel l'attaque pour que Dante voie, dans le pape d'Anagni, « Jésus christ captif en son vicaire » et, dans le roi de France, « un nouveau Pilate ». Et cependant, au Paradis terrestre, dans la mystérieuse procession dont le char de l'Église forme le centre, c'est avec le même Philippe le Bel que flirte l'Église, avec lui qu'elle s'enfuit de Rome vers Avignon !

A peine le P. Valensin nous a-t-il fait prendre consience de la hardiesse des images dantesques qu'il nous rend sensible l'intellectualisme de sa religion, en nous présentant, méthodiquement les raisons de croire, d'espérer et d'aimer du poète. Ensuite, il présente les éléments proprement « théologiques » de la religion de Dante, depuis l'usage qu'il fait de la bible jusqu'aux aspects thomistes de sa pensée. En tout ce chapitre la méthode lumineuse, incisive, du P. Valensin, en même temps qu'elle éclaire pour le lecteur la pensée de Dante, lui en révèle les lignes maîtresses... sans omettre de noter malicieusement que, « du théologien », Dante a parfois « le goût des idées spécieuses », et d'en citer un bel échantillon (p. 33). Mais je ne connais pas de pages plus pertinentes dans leur alacrité que celles sur la béatitude, la prédestination, la justice, la vie contemplative, la démonologie et Satan dans la *Divine Comédie.*

Même vivacité et même aisance à départager les influences et les tendances franciscaines, dominicaines ou augustiniennes chez Dante et, surtout, à distinguer les degrés de l'audace dans la pensée du poète. L'auteur remet à leur place, très basse, les transpositions mythologiques, qu'il considère à peine comme des audaces, mais il donne aux audaces réelles de la pensée (sur le suicide, p. 80 ; sur le salut des infidèles, p. 91) toute leur importance et il les traite non seulement avec sa perspicacité de dantologue consommé, mais avec sa compétence et sa hardiesse personnelle de philosophe théologien (cf. sa conclusion sur le salut des infidèles, p. 94). Quant aux « audaces de comportement », on dirait qu'elles stimulent l'humour combatif du P. Valensin. Il refuse d'admettre, malgré le consentement universel des commentateurs patentés, depuis 600 ans, que Dante ait damné S[t] Célestin V comme lâche. Il le remplace par Pilate.— Il délimite les erreurs historiques qui font « injus-

tement » damner certains papes par Dante, mais il rend évidente aussi la liberté de pensée et d'expression du poète au début du XIVe siècle. Imagine-t-on qu'un Claudel, si truculent qu'il soit à ses heures, racontant qu'il serait allé faire un tour poétique dans l'enfer, à Pâques 1900, oserait dire qu'il y a rencontré Pie IX qui, prenant le voyageur pour Léon XIII lui demanderait comment il se fait qu'il arrive si vite prendre place en enfer? C'est pourtant ce qu'ose dire Dante pour Boniface VIII.

Le dernier chapitre de l'ouvrage est affirmatif comme une conclusion : le christianisme de Dante est une religion sérieuse et pure. J'ajouterais qu'elle est exigeante, ce qui explique, partiellement, qu'elle soit joyeuse (p. 123) : le masque sévère de Dante, qu'ont reproduit toutes ses effigies jusqu'à celles de Raphaël au Vatican, nous fait oublier le doux profil peint par Giotto et nous rend sceptiques sur son aptitude à la joie. Elle existe pourtant, et il est remarquable que le poète ait avec insistance signalé la présence de la joie *dans* les tribulations du purgatoire, et *par* elles, qu'il ait même osé dire que l'*Eli, Eli, lamma sabactani* du Calvaire a été pétri de joie (p. 125). Cette religion dogmatique, austère et joyeuse à la fois, est une religion mariale (p. 127) et c'est sur l'étude de la dévotion de Dante envers Marie et sa source principale, St Bernard, que s'achève le chapitre.

Dans une brève conclusion, l'auteur (ou ses éditeurs?) cite les textes où Benoit XV explique, excuse et justifie presque les terribles invectives de Dante contre les papes et il se fait garant qu'elles n'ont pas diminué le respect du poète pour l'Église.

Il me semble que les lecteurs qui mettent en doute le christianisme de Dante doivent être actuellement peu nombreux. Mais les notes du P. Valensin classées dans ce volume permettent de constater les aspects multiformes de cette religion solide, à la fois véhémente et intérieure, rationnelle et passionnée, hardie et docile ; fermement appuyée sur la tradition, elle anticipe parfois de façon surprenante sur des doctrines enseignées beaucoup plus tardivement par

« ... la belle épouse
qui fut conquise par la lance et les clous ».
(*Par.*, XXXII, 129-130)

Yvonne BATARD.

Erich Loos. *Baldassare Castigliones « Libro del Cortegiano »*, Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento. Frankfurt am Main, V. Klostermann, [1955]. 17×25, 235 p. Anal. Rom., 2. Prix : 17.50 M.

Le *Libro del Cortegiano*, dont on attend toujours une édition critique, n'avait pas encore fait l'objet d'une analyse détaillée ni d'une étude d'ensemble qui satisfassent aux exigences scientifiques. Les ouvrages de Toffanin et de Prezzolini, disciples de Croce, étaient trop inspirés des conceptions personnelles du Maître, pour atteindre à l'objectivité souhaitable. Les travaux de V. Cian se cantonnaient dans le domaine de l'enquête biographique, de l'identification des sources et de l'étude de la langue. La plupart des autres travaux parus depuis une cinquantaine d'années, consistaient en introductions peu détaillées ou ne traitaient que l'un ou l'autre des aspects de l'œuvre. L'étude de M. Erich Loos, publiée dans la collection *Analecta Romanica*, vient combler cette lacune.

L'ouvrage est trop riche d'analyses et de synthèses partielles pour que nous puissions songer à le résumer. Et ce serait lui faire tort que de n'en retenir que des aspects particuliers. On voudra donc bien nous excuser de n'en présenter qu'une sorte de table des matières.

Après une revue critique des publications récentes sur le sujet et une esquisse de l'histoire des jugements portés sur l'oeuvre, M. Loos rappelle les principales interp étations, parfois contradictoires, qu'elle a reçues. Il entame alors la première partie de son propre travail : la collecte des matériaux. Après avoir brossé la toile de fond politique et sociale, il rassemble les faits d'ordre biographique qui permettent une approche psychologique de l'auteur du *Libro del Cortegiano*. Quelques remarques philologiques sur le manuscrit, et l'on passe à l'analyse des concepts fondamentaux qu'utilisent les acteurs. M. Loos nous présente ces concepts groupés en différentes classes : les premiers, relatifs à la nature de l'homme et à sa situation dans le monde : *Natura*, *Fortuna*, *Libertà* ; *Anima*, *Virtù*, *Felicità* ; l'idéal de la perfection ; vie active, vie contemplative. Puis ceux qui concernent les rapports humains : *Amicizia*, *Nobiltà*, *Convenienzia*, *Conveniente*, *Onore*, *Dignità*. Surtout, les qualités exigées du Courtisan : vertu cardinales : *Sapienzia*, *Fortezza*, *Temperanzia*, *Giustizia* ; et vertus dérivées : *Prudenzia*,

Giudicio, Grandezza dell' animo, Magnanimità, Magnificenzia, Generosità, Liberalità, Continenzia, Mediocrità, Misura, Umanità, Mansuetudine, Gentilezza, Modestia, et Governarsi. Leur nature et leur nombre justifie, on le voit, le sous-titre de cette étude. Il faut encore leur ajouter quatre qualités particulières : *Gravità, Sprezzatura, Leggiadria* et *Grazia.* M. Loos examine le concept de l'amour et ses rapports avec la tradition platonicienne, le rôle de la gloire (*Fama, Gloria, Laude*), les questions de la langue, de l'imitation et celle de la préséance des armes ou des lettres, de la peinture ou de la sculpture. Il consacre quelques pages aux concepts que l'on eût pu s'attendre à trouver dans une œuvre de la Renaissance et dont l'absence chez Castiglione est significative : ainsi *virtù, operosità, civiltà, vita civile*, etc.

Quelles modifications Castiglione fait-il subir aux notions dont il hérite, quels contenus nouveaux glisse-t-il sous des termes anciens? Quelles sont et son image du monde et sa conception de la vie? Les réponses à ses questions terminent les recherches préliminaires à l'essai d'interprétation d'ensemble. Celui-ci porte sur les éléments formels de l'œuvre (structure, signification des préfaces, style, présentation des personnages), l'utilisation des sources, l'attitude de Castiglione à l'égard de l'Antiquité, du passé récent et de la réalité contemporaine. Après avoir caractérisé le rôle de la femme et la fonction de l'humour dans le *Libro*, M. Loos s'attache à la signification particulière du quatrième livre. Primitivement conçue en trois livres a l'imitation du *De Oratore* de Cicéron, l'oeuvre de Castiglione en recevra un quatrième en 1516, lorsque l'occupation d'Urbino par les troupes pontificales et la fuite du Duc bouleversèrent profondément la conception de la vie qui jusqu'alors avait été celle de Castiglione. Les répercussions psychologiques qu'entraînèrent ces événements expliquent les différences d'esprit et de conceptions que manifeste cette dernière partie.

S'il est légitime de voir dans le *Libro del Cortegiano* un miroir de la haute société du Cinquecento, il l'est également d'y trouver l'œuvre d'un moraliste. Mais Castiglione n'est ni un penseur politique ni un philosophe. Ces conversations à la cour d'Urbino sont un jeu, sans doute, mais elles n'en visent pas moins à édicter des règles et des préceptes. On ne peut, comme l'ont fait les disciples de Croce, refuser à Castiglione le sens de la réalité ; il sait que son Parfait Courtisan et son Prince Parfait, tout comme la

République Parfaite de Platon, n'existent que dans l'Idéal : *colui che più se le avvicinerà sarà il più perfetto.* Et les critiques qu'il adresse aux princes et aux courtisans de son temps sont des plus acerbes.

Souhaitons que M. Loos nous donne bientôt cette étude synthétique de l'influence du *Libro del Cortegiano* sur la formation de l'idéal moderne de l'homme en Europe, qu'il semble envisager.

R. Bultot.

Gabriel Bonno. *Les relations intellectuelles de Locke avec la France (d'après des documents inédits).* Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1955. 15×23, vi-227 p. (Univ. of Calif. Public. in Mod. Phil. 38, nº 2, p. 37-264).

Des papiers personnels de John Locke, qui étaient restés entre les mains de ses descendants, sont à la source de ce travail : journaux, notes de lectures et surtout 237 lettres adressées à Locke par des correspondants français, Pierre Coste, l'abbé Du Bos, Henry Justel et Nicolas Thoynard. M. Bonno y joint un catalogue des ouvrages français qui figuraient dans la bibliothèque du philosophe et qui en forment plus du quart. Tous ces documents permettent de voir que le seul séjour que fit J. Locke en France l'a marqué considérablement, et cela à l'époque où, en pleine maturité, il préparait ses ouvrages les plus importants.

Locke est allé en France de 1675 à 1679. A Montpellier, des entretiens avec des huguenots du Languedoc ont renforcé son hostilité au catholicisme. Et s'il s'intéresse à la politique de Louis XIV, il a comme informateurs principaux des protestants. A Montpellier encore, la médecine et les récits de voyages retiennent son attention. Mais c'est à Paris, où il arrive en juin 1677, qu'il noue des amitiés. La littérature française moderne s'ouvre à lui — on trouvera dans sa bibliothèque le théâtre de Corneille, Rabelais, Scarron —, et Thoynard développe son intérêt pour les connaissances bibliques. Au reste, rien ne lui est indifférent, et les sciences, les Anciens, la médecine, les problèmes actuels, les relations de voyages trouvent en lui un esprit tout ouvert et accueillant. Mais ce contact avec la France se poursuit même après le retour de Locke en Angleterre : ses correspondants le tiennent au courant des nouvelles, des découvertes. Thoynard surtout, quoique séparé de lui par les convictions religieuses, lui est le plus proche. Ils

sont liés par une vraie amitié, lointaine toutefois. C'est Thoynard qui répand en France l'article que Locke venait de publier en 1686 sur la méthode de classer les notes de lecture et en 1698 le livre de pédagogie de son ami anglais. Chose curieuse : Thoynard ne connaîtra la vocation philosophique de Locke que lorsque sera publié le résumé français de l'*Essai sur l'Entendement*. Mais il aidera à le faire connaître, tout comme l'abbé Du Bos, dès la fin du XVII[e] siècle. Enfin, John Locke se rapproche encore de la France lors de son exil en Hollande, entre 1683 et 1689. Il connaît alors Pierre Bayle, lit Malebranche et entre en rapports avec Le Clerc, qui publie un abrégé du livre sur l'Entendement avant même qu'il n'ait paru en Angleterre. Il lit aussi Richard Simon et travaille avec Pierre Coste qui doit traduire son ouvrage philosophique.

L'étude de M. Bonno se recommande avant tout par la précision et l'abondance des renseignements. Elle se limite volontairement à une période très restreinte et bien définie de l'existence du penseur anglais. Ses éclaircissements déterminent non seulement les relations de Locke avec des érudits français, mais aussi quelques-unes des influences — celle de Pascal, de Montaigne, de La Rochefoucauld —, qui ont contribué à former ses oeuvres, qui agiront si fortement sur le XVIII[e] siècle.

Le dernier chapitre tente de définir les apports français à la culture de Locke, notamment ceux de Descartes et de Pascal.

R. POUILLIART.

Anna MEISTER. *Zur Entwicklung Marivaux.* Berne A. Francke, [1955]. 15×21, 94 p. Prix : 5,50 fr. s. (Stud. Roman. Coll. Turic. VIII.)

Marivaux connaît depuis 50 ans un renouveau de faveur auprès du public de nos théâtres aussi bien qu'auprès de la critique et de nos facultés universitaires. Sa bibliographie s'est en effet enrichie d'ouvrages de valeur et l'on signale même une étude en langue japonaise sur le *Paysan parvenu*!

Celle de M[lle] Meister, qu'édite l'Université de Zurich, constitue une explication, un commentaire presque toujours exact et souvent fort original d'un écrivain plein d'esprit et du plus délicat. Elle part du principe qu'on a eu tort de séparer trop rigoureusement l'étude des romans de celle du théâtre de Marivaux. Se basant sur l'ouvrage bien connu de G. Poulet, *La distance intérieure*, M[lle] Meister s'efforce de saisir ce qui fait l'unité de l'œuvre, qu'elle

divise chronologiquement en deux parties bien nettes, séparées par la parution du *Paysan parvenu.* Dans tout son livre, elle s'attache à justifier cette coupure et à en rechercher les causes.

Dans une première partie, elle montre dans l'œuvre de Marivaux l'évolution sociale à travers la première moitié du XVIIIe siècle. L'esprit aristocratique rococo perd de son prestige à l'avantage de la classe bourgeoise, dont l'ascension se remarque nettement dans une suite de pièces de Marivaux. Mais il ne faut pas exagérer l'importance de la critique sociale de Marivaux qui est toute négative, même dans l'*Ile des Esclaves.* Toutefois, avec les romans, surtout depuis le *Paysan parvenu*, on voit que la relève de l'aristocratie par la classe des nouveaux riches est accomplie.

Mlle Meister nous expose ensuite la part du hasard dans l'œuvre de Marivaux. Il y vient comme secouer les personnages souvent fort passifs et qui semblent tomber des nues quand l'amour vient les surprendre. « Peintre des plus douces nuances », Marivaux nous présente des personnages « vivant à la surface » et « dans le moment présent », sans se rendre compte de leur responsabilité. Et Mlle Meister d'évoquer ici le chef-d'oeuvre de Watteau, l'*Embarquement pour Cythère.* Marivaux, poursuit-elle, est le peintre de l'amour naissant et non de la passion. L'action se passe sur un « rythme dansant », petit à petit ; les personnages sont un mélange de naïveté et de prudence. Tout cela et d'autres caractéristiques est finement analysé par Mlle Meister.

Puis, voici des pages importantes où l'on voit la réaction contre le hasard, déjà sensible dans la *Vie de Marianne*, s'affirmer de plus en plus dans le *Paysan parvenu* et les comédies suivantes. Les personnages maintenant se laissent aller à la coquetterie, ils deviennent des « mélanges complexes de naïveté et de calcul », et, grande nouveauté, le sentiment fait place à la sensualité. Les scènes « piquantes » abondent dans le *Paysan parvenu*, où les personnages n'éprouvent que des sensations momentanées, s'accommodant habilement aux situations et s'amourachant au premier coup d'oeil au seul aspect de la personne. Nous sommes loin du *Jeu de l'Amour et du hasard.*

Mlle Meister explique ensuite comment on sent l'homme de théâtre, dans tout Marivaux, même dans ses romans, et quelle image Marivaux se fait de l'homme, comment il a conçu la beauté qu'il perçoit surtout dans la varition et la diversité des formes.

Les dernières pages du volume sont consacrées à certains phénomènes typiques de la langue de Marivaux. Qui a lu la thèse du professeur Deloffre (*Marivaux et le Marivaudage.* Paris, 1955), se rendra compte de tout ce qu'on pourrait écrire sur ce chapitre. Mlle Meister doit se contenter de dire un mot de l'*Unverbundenheit* de la langue, de l'emploi de l'interjection comme appui du discours, de la structure « paratactique » de la phrase. Puis elle signale le « retenue », si l'on peut dire, du langage, chez Marivaux. Son théâtre d'amour ignore presque le terme « amour » ; dans ses comédies il choisit des mots qui se neutralisent l'un l'autre ; en un mot, il dit tout à mi-mots, sans accentuer.

Mlle Meister note aussi l'importance de la mimique, et du « langage des yeux », chez Marivaux. En passant dans la langue écrite de ses romans, ces procédés scéniques, ce dialogue si simple et spontané se maintiendront par endroits, mais le *Paysan parvenu* réagira contre cette liberté excessive et le style se cristallisera même par endroits en maximes. Ce sera la langue des salons de l'époque. Marivaux est devenu, écrit Piron, l'homme du monde le plus attentif à bien penser et à bien s'exprimer.

Sans resservir les lieux communs sur le marivaudage, Mlle Meister fait ressortir avec finesse l'originalité du style de l'auteur du *Jeu de l'Amour*, et les traits qui le rapprochent de son contemporain Watteau. Mieux que le *Marivaux par lui-même* de M. Gazagne, elle éclaire quelques-unes des faces principales d'un écrivain qui en offre de multiples. Son travail profond, original, rendra service, et en suggérant tout ce qui reste à trouver encore chez Marivaux, il suscitera d'autres études.

Nous avons cependant éprouvé une réelle difficulté à adopter la distinction trop nette qu'elle établit dans l'œuvre de Marivaux (avant et après le *Paysan parvenu*). Comme d'autres critiques, nous croyons plutôt qu'en réalité deux tendances voisinaient chez Marivaux, l'une romanesque, et l'autre burlesque ou réaliste.

Cela apparaît dès ses oeuvres de jeunesse, que Mlle Meister n'a guère pratiquées, semble-t-il. Peut-être s'est-elle cependant rendu compte elle-même de ces deux tendances lorsqu'elle écrit : « Marivaux portait en lui deux possibilités, un monde du raffinement et un monde du solide et du massif. » Mais ces choses ne s'excluent pas autant qu'elle le pense. Marivaux, à ses débuts fut surtout burlesque et réaliste ; dans ses grandes comédies classiques, les traits réalistes sont rares et placés dans l'une ou l'autre répartie de serviteurs.

Avec et après le *Paysan parvenu* le réalisme prend le dessus, et encore... Car pendant qu'il écrit le *Paysan*, Marivaux met à la scène *Le petit-maître corrigé*, d'une tout autre inspiration, comédie pleine de décence et de discrétion, d'allure tout à fait classique, qui fait penser au *Jeu de l'Amour*.

Parlant de Marivaux dans la *Revue des Deux mondes*, M. Arland écrivait en 1949 : « Sa gloire depuis 50 ans n'a fait que grandir... il vit, il attire, il inquiète, on le découvre. » Attirée par l'aimable auteur du *Jeu de l'Amour*, Mlle Meister l'a découvert une fois de plus ! E. LEDRUS.

Henri GUILLEMIN, *Monsieur de Vigny, Homme d'ordre et Poète*. Paris, Gallimard, 1955. 12×19, 203 p.

« La chance m'a été donnée, écrit M. Guillemin dans son avant-propos, d'avoir sous les yeux et à ma pleine disposition, tout un stock de manuscrits encore irrévélés d'Alfred de Vigny ». Après avoir opéré un classement, il livre au public une nouvelle série de textes inédits. Quelle est l'ampleur de ces fragments par rapport au « stock » entier? Quels ont été les motifs du choix qui nous est offert? Quelle est la valeur des documents encore inédits? Autant de questions qui restent sans réponse.

La première partie du livre « M. de Vigny Homme d'ordre » fera sursauter désagréablement les amis de Vigny. Les textes cités — un fragment genre « Mémoires » et de brèves « fiches politiques » — n'ont guère d'intérêt littéraire : le Vigny qu'ils reflètent n'a rien à voir avec le poète des *Destinées*, c'est un bourgeois conservateur de XIXe siècle, plein d'admiration pour le Second Empire et prêt à tout pour soutenir le régime. A ses yeux de propriétaire, le moindre « socialiste » — en 1856 le mot était plus rouge qu'à present — est un démagogue dangereux, prêt à renverser le pouvoir établi. Le commentaire plutôt aigre-doux tend à nous présenter Vigny comme un « indicateur de police ». Accusation grave qu'aucune preuve ne vient étayer. Vigny a-t-il reçu une rétribution? une récompence quelconque? Rien ne permet de le prouver. Comme l'écrit M. Robert Kemp : « Tout tient dans les nuances. Je déplore le parti qu'on veut tirer de ces documents mineurs pour gâter une figure de stoïcien pensif. Pour de si faibles raisons, nous enlever nos illusions n'est pas une œuvre pie. Et ces vérités, si vérités il y a, ne sont nullement enrichissantes ».

Heureusement les extraits suivants quittent le domaine de la politique pour aborder celui de la poésie. La seconde série de textes concerne « L'entrée à l'Académie ». L'affaire est connue. Vigny lui-même l'a réduite plus tard à ses justes proportions : « Une tempête dans un verre d'eau » (*Journal d'un Poète*, éd. de la Pléiaiade, 1956, p. 1323). La troisième partie étudie « La Genèse des Destinées », il est intéressant d'y suivre la lente maturation des poèmes dans l'esprit de Vigny. M. Guillemin présente ensuite un « Supplément au Journal d'un Poète », textes qui n'ajoutent pas grand chose à l'édition publiée par M. Baldensperger (Bibliothèque de la Pléiade). Un passage intéressant daté du 23 mars 1841 fait de Lamartine député un portrait qui tient un peu de la caricature. A la date du 4 juillet 1855, l'oraison funèbre, fort amère, de Delphine Gay met le point final au roman de jeunesse du lieutenant de Vigny. Une cinquième série de textes « Mémoires (notes et fragments) est dans le style du « *Journal* » Le premier texte (p. 125 126) semble être le premier jet d'un texte analogue, de rédaction plus soignée, cité dans le « *Journal* » de 1847. La fin du « portrait intérieur » « jamais mon esprit n'est plus libre... » (p. 127) se trouve textuellement dans le *Journal* de 1830 (p. 903 de l'éd. de la Pléiade).

Une sixième série d'extraits concerne des projets littéraires de Vigny, « *Servitude et Grandeur militaire* », « *Daphné* », des poèmes et des comédies. Enfin la dernière partie comprend une vingtaine de lettres dont une longue missive de Marie Dorval au comte de Vigny.

Dans l'ensemble, les lecteurs du *Journal d'un Poète* et des grands ouvrages consacrés à Vigny par P. Flottes ou G. Bonnefroy ne trouveront rien de très neuf dans les textes publiés. Cela s'explique : Vigny rumine ses pensées, s'il est permis de s'exprimer ainsi ; la même idée est pensée, repensée, habillée d'un vêtement, puis d'un autre, abandonnée puis reprise après de longues années. Quelques-uns des extraits se retrouvent donc, comme le signale à plusieurs reprises M. H. Guillemin, sous une forme à peu près identique dans le *Journal d'un Poète*. D'autres ont déjà été cités dans des ouvrages consacrés à Vigny (p. 125, la genèse de la composition d'*Eloa* se trouve citée dans l'ouvrage de Mlle I. Popova, *L'Originalité de l'œuvre d'Alfred de Vigny* », p. 93). L'ensemble ne manque pourtant pas d'intérêt et fait souhaiter la publication intégrale de tout le « stock » de manuscrits encore irrévélés, dont nous parle l'avant-propos.

F. Parmentier, r.s.c.

Sister Albert Cécile Coutu. *Hispanism in France from Morel-Fatio to the present (Circa 1875-1950)*. Washington, Catholic University of America Press, 1954. 15×22, 168 p. (The Cath. Univ. of Amer. Studies in Romance Lang. and Liter. xix).

S'il ne s'agit que de chiffres à ranger, à additionner et à soustraire, un modeste comptable peut établir un bilan. Il en va tout autrement s'il faut s'occuper de faits moraux et les apprécier pour en dégager la signification. Un « état présent des études sur... » ne peut présenter des synthèses éclairantes que sous la plume de critiques depuis longtemps familiarisés avec les sujets qu'ils ont à traiter. Un débutant ne peut guère aboutir qu'à un tableau schématique et superficiel. C'est bien, je crois, ce qui est arrivé à Mme Coutu. Elle s'est attaquée à un sujet fort intéressant, mais dont l'apparente facilité a dépassé ses forces. Tout au long de son livre, on sent, à côté d'une évidente bonne volonté et d'un sincère souci d'objectivité, son impuissance à dominer le panorama qu'elle a embrassé et à en marquer le relief. C'est que soixante-quinze ans d'hispanisme en France à notre époque, c'est un morceau énorme, plus même qu'on ne le penserait, et, reconnaissons-le, malgré ses imperfections, c'est là tout au moins une des choses que le livre de Mme Coutu laisse deviner : le magnifique effort déployé par d'excellents chercheurs français qui n'ont cessé de se relayer durant trois quarts de siècle au service des études hispaniques. C'est le domaine de la littérature espagnole surtout qu'ils ont exploré, et à lui seul il eût déjà fourni à Mme Coutu une matière assez vaste pour son enquête. Elle a malheureusement cru devoir y englober d'autres domaines, tel que celui de l'histoire, et de la sorte elle a alourdi sa tâche à l'excès.

Aussi je crains que l'espoir qu'elle exprime dans sa conclusion ne soit en partie illusoire : « Nous espérons que la classification et l'évaluation de ces publications, en même temps que les données bibliographiques complètes qui les concernent et qu'on trouvera dans l'appendice, seront utiles... » Certes, ce n'est pas un résultat négligeable d'avoir dressé une liste, impressionnante, de publications françaises relatives à l'E pagne. Mais cette liste est-elle complète comme on nous le dit ? Sans chercher beaucoup, on y remarque vite des absences. Ainsi, de M. Bardon, elle ignore l'étude

sur l'interprétation romantique de *Don Quichotte*, et de M. Ricard une étude sur Manuel Bernades (Mme Coutu, avec raison, a inclu le Portugal dans l'hispanisme). Elle ignore de Mgr Jobit un article sur *Saint Francois de Sales et les influences espagnoles.* Du regretté Jean Bouzet, elle ignore jusqu'au nom. Sauf erreur, elle ne mentionne non plus aucune des études contenues dans les *Mélanges Georges Le Gentil* (dont le nom est toujours écrit LeGentil en un seul mot).

« Sauf erreur », disais-je, parce que, à propos de *Hispanism in France*, cette précaution s'impose particulièrement. On croirait que Mme Coutu a voulu démontrer par son livre que l'axiome « Américains, gens pratiques » était une légende. Au cours de son exposé, elle a pris pour règle de ne citer jamais que sommairement les ouvrages d'hispanisme, renvoyant pour des mentions bibliographiques plus complètes à son *Bibliographical Appendix.* Le malheur est que ses renvois à cet appendix se fassent par des séries de chiffres qui repartent de 1 à chaque chapitre. Or, comme chaque chapitre suit un ordre idéologique, que l'appendice épouse servilement en faisant fi de l'alphabet aussi bien que de la chronologie, pour retrouver les travaux d'un auteur il faut parcourir entièrement la bibliographie non seulement de tout un chapitre, mais celle de tous les chapitres, soit 50 pages ! Mme Coutu me fera observer qu'elle a simplifié la recherche en établissent un index des noms. — Voire ! Soit un auteur cité six fois. On retrouvera ses publications à condition 1°, de consulter l'index des noms ; 2°, de se reporter de là aux six endroits mentionnés dans le corps de l'ouvrage ; 3°, de retourner de là aux six endroits correspondants de l'appendice bibliographique en n'oubliant jamais que les mêmes séries de chiffres s'y reproduisent dans les cinq sections relatives aux cinq chapitres ! C'est donc un véritable jeu de patience que de reconstituer ainsi la bibliographie d'un savant. Regrettons au surplus que cette bibliographie « complète », ne mentionne jamais le nombre de pages ni le format des livres. Elle ne mentionne pas davantage les comptes rendus critiques.

Cependent, j'imagine que Mme Coutu a bien dû les consulter parfois. De fait, il lui arrive d'en citer l'un ou l'autre au cours de de son exposé. Mais c'est rare, et d'autant plus insuffisant que cette absence des critiques du passé n'est pas et ne pouvait être compensée par une critique personnelle. Par conséquent, on assiste plus à une énumération de travaux qu'à la construction d'une

synthèse. C'est comme si, la plupart du temps, Mme Coutu s'était bornée à jeter un coup d'oeil sur les matériaux qui s'offraient à elle, pour en noter rapidement l'objet ou le but. On eût obtenu à peu près le même résultat en mettant bout à bout des fiches établies à l'aide des bibliographies fournies par les revues hispaniques, ou, plus exactement, par certaines d'entre elles seulement, car, ici aussi, il y a des lacunes inquiétantes : celle, notamment de la *Nueva Revista de Filologìa hispánica* et, qu'on me permette de l'ajouter, celle des *Lettres Romanes.*

Si Mme Coutu n'a pu réellement situer les travaux à leur place relative à l'intérieur même de l'hispanisme français, il ne faut pas s'attendre à ce qu'elle ait tenté de le faire dans l'ensemble des études hispaniques. C'était pourtant indispensable pour mesurer précisément l'effort de la France. Si elle avait tenu compte de cet ensemble, il est vraisemblable que, au lieu de s'en étonner, elle nous eût expliqué dans une certaine mesure pourquoi, malgré Morel-Fatio, les études linguistiques ne s'étaient pa développées, à beaucoup près, autant que les études littéraires. Il est d'ailleurs certain que si le grand mouvement hispanique qui remonte aux environs de 1875 est dû pour une bonne part à l'impulsion de Morel-Fatio, il doit s'expliquer cependant aussi par d'autres causes. Hélas, quand Mme Coutu a tâté le terrain hors de France, elle n'a pas eu la main heureuse. N'écrit-elle pas, dans sa conclusion générale, que personne en France n'a eu l'ambition de réaliser une œuvre analogue à celle de Allison Peers en Angleterre : une traduction complète de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse? Serait-il donc impossible de trouver en français une bonne traduction de ces écrivains? N'y en a-t-il pas plusieurs et qui méritaient d'être citées aussi bien que, pour Cervantes, des rééditions de Oudin et de Viardot? Mais, voilà, il est probable que ces traductions n'auront pas été faites par des hispanistes patentés connus des répertoires bibliographiques consultés par Mme Coutu.

Enfin, je regretterai deux choses encore. D'abord qu'une table des auteurs espagnols et portugais étudiés par les savants français n'est pas été jointe à l'ouvrage. Ensuite, que Mme Coutu se soit donné une peine inutile pour atteindre à une notion de l'hispanisme. Que ne nous a-t-elle dit simplement ce qu'elle-même y incluait? Deux pages au plus y eussent suffi, et elle se fût épargué un chapitre qui n'apprend rien. Non certes qu'un examen des termes *hispaniste, hispanisant, hispanophile, hispanologue, espagnolisme*, etc, ne puisse

offrir de l'intérêt, mais c'est à la condition qu'il soit poursuivi à fond e de manière rigoureuse. Mme Coutu, qui avait bien d'autres chats à fouetter, eût mieux fait de ne pas l'aborder du tout.

P. GROULT.

Lisa SCHROEDER. *Valérys Jeune Parque.* Hambourg, Cram, De Gruyter & Co, 1955. 16 × 23, 249 p. (*Hamburger Romanistische Studien*, A, 39).

Le commentaire de la *Jeune Parque* a fait l'objet d'un séminaire à l'Université de Hambourg, en 1947, sous la direction de M. Petriconi. Ces travaux furent le point de départ de la présente étude.

L'ouvrage de Mme Lisa Schroeder comprend quatre parties. La première (p. 5-9) et la seconde (p. 10-12) précisent la signification de l'œuvre et en définissent les thèmes. Moins catégorique que Sørensen, qui voit uniquement, dans la *Jeune Parque*, le passage de la vie nocturne au monde diurne, du rêve à la conscience de la vie réelle, l'auteur y trouve en plus le poème de l'éveil de la chair. Nous sommes assez de son avis. Chez Valéry, érotisme et intellectualisme sont plus souvent associés que ne se l'imaginent certains critiques, enclins à saluer en lui le poète de l'esprit pur.

La troisième partie est consacrée à l'étude des sources : *la Bacchante* de Maurice de Guérin et *Hérodiade* de Mallarmé. L'auteur a traité ce problème d'une façon particulièrement heureuse, évitant de le limiter au dépistage d'emprunts littéraux, s'efforçant au contraire de souligner les affinités et les oppositions spirituelles.

Peut-être pousse-t-elle trop loin, cependant, l'opposition entre Mallarmé et Valéry. A ses yeux, Mallarmé n'est qu'un poète ; Valéry lui paraît, en plus d'un poète, un penseur : « Dichter und Denker zugleich ». L'auteur étaye son affirmation d'un extrait de Rudolf Kassner. Celui-ci, se basant sur les données de la physiognomonie, l'examen des lèvres et des ailes du nez, en concluait que Mallarmé avait tout du poète, et peu de chose, décidément, du penseur. Tandis que Valéry !

N'en déplaise à Mme Lisa Schroeder, nous ne croyons ni à la physiognomonie de M. Kassner, ni au génie philosophique de Valéry. Chaque fois qu'on dépouille la pensée de Valéry de la gangue incomparable qui l'enserre, on se trouve devant des idées intéressantes, certes, profondes parfois, mais souvent si banales que seul un habit « précieux » leur confère quelque prestige. Ré-

duite à ses axes, la pensée de Valéry nous semble, philosophiquement, peu de chose.

A l'origine de ce malentendu, nous avons, sans aucun doute, le fait que Valéry choisit, comme thème même de l'œuvre d'art, les phénomènes de la connaissance et de la conscience. Et choisit-il toujours? S'il faut en croire André Gide, *la Pythie* serait sortie tout entière d'un vers :

Pâle, profondément mordue.

Valéry chercha une rime, les rimes. Elles ont dicté la forme de la strophe et tout le poème s'est développé sans que le poète ait su d'abord ni comment il serait ni ce qu'il allait y dire. (*Journal*, Éd. de la Pléiade, p. 751).

La quatrième partie de l'ouvrage de Mme Schroeder, de beaucoup la plus longue (p. 19-232), consiste en un commentaire détaillé du poème. Disons d'emblée qu'il est excellent et qu'il nous paraît indispensable à tous ceux qui veulent étudier en profondeur *La Jeune Parque*. Il serait définitif si l'auteur avait tenu compte des travaux antérieurs sur Valéry. S'il lui arrive de s'inspirer des travaux de Sørensen, de Rauhut, et de Chisholm, elle ne cite pas ceux de Jacques Duchesne-Guillemin, de Henry Johnston et de Maurice Bémol. Ni les études si pertinentes d'Albert Henry sur le vocabulaire de Valéry, ni même les *Entretiens avec Valéry* de Frédéric Lefèvre. Parmi les ouvrages qu'elle cite, mais qu'elle affirme n'avoir pas pu consulter, relevons ceux d'Émilie Noulet, de Thibaudet ainsi que le commentaire d'Alain. En un mot, l'auteur ne se soucie guère de l'interprétation d'autrui.

Une dernière remarque. L'auteur nous parle, à plusieurs reprises, des éditions de 1927 et de 1930 de *La Jeune Parque*. Qu'est-ce à dire? Et l'édition originale, parue en 1917? Les variantes, certes, se réduisent à peu de chose. Mais certains détails de ponctuation sont d'importance capitale. L'auteur eût dû, nous semble-t-il, relever les variantes de toutes les éditions parues du vivant de Valéry.

A. Kies.

Édouard Martinet. *Portraits d'écrivains romands contemporains*, 2e série. Neuchâtel, La Baconnière, 1954. 14 × 19, 213 p.

L'ouvrage de M. Martinet souffre d'une fâcheuse absence de hiérarchie qui lui ôte toute perspective. L'auteur a-t-il voulu

n'oublier ou n'offenser personne? Nous l'ignorons. Mais à force d'avoir situé sur le même plan les meilleurs, les médiocres et les pires, M. Martinet s'est montré injuste pour les premiers, complaisant pour les seconds, hyperbolique pour les troisièmes.

Il est vrai que, conscient, sans doute, de cette lacune, il semble vouloir s'en expliquer : « Mes « Portraits » constituent une galerie de contemporains où j'ai laissé le public libre de juger des valeurs respectives selon ses préférences, et non une salle d'examen où j'aurais distribué des notes à chacun selon ses mérites... ». L'excuse est mauvaise, car l'ouvrage est trop succinct et trop superficiel pour pouvoir intéresser les spécialistes et, d'autre part, l'absence de discrimination que nous avons dénoncée, en fait un guide bien insuffisant pour celui qui désirerait s'initier aux Lettres romandes contemporaines.

Les constantes qui traversent cette galerie de portraits ne nous sont enseignées qu'indirectement : il nous faut les déduire nous-mêmes. Cette littérature est avant tout une littérature « de classe », où le monde « bourgeois » joue un rôle prépondérant : il y a les « gens bien » et ceux qui ne le sont pas, au sens purement social du terme. Pareille conception crée une note un peu démodée, qui distingue la production romande de la grande littérature française actuelle. Sans doute est-ce pour avoir échappé aux deux conflits mondiaux que Genève conserve encore ce côté 1900, étonnamment préservé.

La marque profonde du protestantisme se traduit par un goût poussé de l'analyse intime, de l'examen de conscience le plus scrupuleux, non exempt de quelque complaisance narcissique. Cette tendance favorise un certain immobilisme, un « amiélisme », où la vie piétine, où l'action s'empêtre dans l'examen des possibles. Souvent irrésolus, les personnages ont peur de vivre et se réfugient dans le rêve (Landry, Marteau) ou dans l'évasion effective des voyages (Matthey, Chablé).

Une vaste littérature régionale (Zermatten, etc.), voire locale (Tanner), triomphe avec Ramuz, chantre du pays de Vaud.

Un Buchet, mieux encore, un Pourtalès, traduisent dans leurs œuvres l'amour profond des Suisses pour la musique et pour les musiciens.

De toute cette production, assez moyenne généralement, émergent les ouvrages d'un Ramuz, d'un Pourtalès, qui sont seuls à atteindre le plan européen, le premier en enracinant à l'extrême

son expression et sa pensée, le second en se déracinant au point d'être tenu pour Français. Il est à regretter que M. Martinet se laisse trop exclusivement fasciner par le côté romand de Ramuz, et passe sous silence son aspect tragique, voire prophétique, fondement de sa véritable originalité. Nous regrettons aussi que, nous ayant promis dans son introduction le témoignage « unique ... irremplaçable » de quelqu'un qui a connu personnellement les auteurs évoqués dans cet ouvrage, M. Martinet ne nous en rende pas plus conscients et ne communique point à ses esquisses un peu conventionnelles, un peu compassées, l'émotion, la vibration, le charme unique de la vie.

L. van de Kerckhove.

Notes bibliographiques

Bibliographies et ouvrages généraux

M. Robert Bossuat, avec le concours de M. Jacques Monfrin, présente le premier *Supplément* (1949-1953) à son *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge* (Paris, d'Argences, 1955. 16×25, 150 p.). Aux titres nouveaux recueillis pendant ces cinq années, succinctement commentés et habilement répartis, se joignent les additions et corrections au *Manuel* de 1951. Désormais donc, toute recherche bibliographique nécessitera un recours à l'ouvrage principal et deux consultations successives au *Supplément*, d'abord à la bibliographie nouvelle, puis au chapitre rectificatif. Que cette consultation, longue mais inévitable, ne nous décourage pas ! M. Bossuat, récemment aidé par M. Monfrin, s'est donné une peine infinie pour nous épargner de longs dépouillements dans les revues. Grâces lui soient rendues aussi pour avoir établi encore l'état de la question pour la plupart des auteurs et des œuvres du moyen âge français. O. J.

***

Les *Lettres Romanes* ont déjà dit tout le bien qu'il faut penser de l'ouvrage de M. Hatzfeld (cf. *Stylistique nouvelle et études baroquistes*, par A. Kies, *L. R.*, 1954, t. viii, p. 355-6). Voici une traduction espagnole, due à Emilio Lorenzo Criado (*Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1955, 14×21, 660 p.). Elle n'offre pas le seul avantage de répandre cette très utile compilation dans les pays méridionaux. Elle a permis à l'auteur de se compléter. Tout d'abord, dans le corps même des chapitres, ont été intégrés les paragraphes additionnels qui figurent dans l'édition anglaise. En outre, la documentation de 1953-1955, complétée par quelques « últimas adiciones », vient s'ajouter heureusement à l'inventaire déjà établi. L'étendue de l'information de M. Hatzfeld est digne d'admiration. Peut-on, en regard d'un tel mérite, signaler quelques minuscules erreurs ? Le titre du livre de Fr. Paulhan est : *La double fonction du langage*. Et au nº 1855, il faudrait corriger *Deroyl* en *Dervyl*. Une œuvre peu connue de Frédéric Lefèvre, *L'adhésion* (Avignon, Aubanel, 1941, 589 p.), a échappé aux investigations de notre auteur : elle traite des problèmes de l'expression littéraire. E.-L. Martin a écrit un autre ouvrage que celui qu'il a consacré à Hugo : *Les Symétries du français lit-*

téraire (Paris, Presses Univ. de France, 1924, 289 p.) constitue, au rebours du volume de Lefèvre, un exposé technique. Au chapitre VIII C, consacré à *L'espace et le temps comme motifs*, le lecteur pourrait ajouter les deux livres de Georges Poulet sur la distance et le temps intérieurs (Plon, 1951 et 1952) : à vrai dire, ils sortent de de l'étude stylistique proprement dite, mais ils la touchent indirectement. R. P.

***

Le problème syntaxique de l'ordre des mots est à l'ordre du jour. Dans le domaine du français, nous dit M. Daniel CRABB (*A comparative study of word order in old spanish and old french prose works*, Washington, The Cath. Univ. of Amer. press, 1955. 15×23, XVIII-66 p.), il a été examiné de façon à peu près complète et selon une technique satisfaisante par le romaniste allemand E. Lerch. Dans le domaine de l'espagnol, ajoute-t-il, le problème a été relativement ignoré. C'est ce qui l'a poussé à le reprendre. Mais plutôt que d'aborder l'étude de l'espagnol isolément, l'auteur la mène parallèlement à une étude strictement similaire du français. L'avantage de cette méthode est de mettre en lumière l'attitude fondamentalement divergente de chacune des deux langues à l'égard de leur mère commune, la langue latine : le français s'acheminant progressivement du XIIIe au XVe siècle vers la construction logique *sujet - verbe - objet* (il est curieux de noter que l'auteur appelle le verbe *prédicat* !) ; l'espagnol, au contraire, marquant de plus en plus nettement, au cours de cette même période, une préférence pour la construction avec antéposition du verbe : *verbe - sujet - objet* ou *verbe - objet - sujet*.

Cette indépendance à l'égard du latin, l'auteur l'explique pour l'espagnol par une influence du substrat sémitique (arabe et hébreu). Et pour l'affirmer, il se fonde sur l'étude de la *Biblia romanceada*, traduction de la Bible faite à la cour d'Alphonse X d'après un original hébreu. Le traducteur juif, nous fait-il remarquer, y a gardé servilement l'ordre des mots de son modèle hébreu, qui précisément accorde la première place au verbe. L'argument ne nous semble pas concluant. En effet, une telle liberté aurait-elle pu être prise si elle avait été contraire à la pente naturelle de l'espagnol ? Et, même si nous admettons qu'elle ait pu être prise, du moins n'aurait-elle pas fait souche, comme nous le voyons dans les *Crónicas de los reyes de Castilla* (XIVe s.), le *Libro de las cosas maravillosas* de Marco Polo (XVe s.) ou le *Corbacho* (XVe s.), trois œuvres libres de toute influence sémitique puisque la première et la dernière ont été créées en castillan et la seconde traduite de l'italien.

Pour le français, c'est le substrat francique qui serait principalement responsable de l'indépendence à l'égard du latin. Ici l'argumentation nous semble tout à fait surprenante car aucune des œuvres étudiées n'a de rapport avec le francique, qu'il s'agisse de l'*Histoire*

de Saint Louis de Joinville, du voyage de Marco Polo ou des *Cent nouvelles nouvelles*.

Pures hypothèses, en réalité. Ce n'est pas nous qui les accepterons sans autre preuve. Et nous suivons encore moins M. Crabb quand il nous dit que certains types d'ordre des mots, rares et inexplicables par ces influences, « reflètent *certainement* dans les deux langues des libertés indo-européennes héritées du latin vulgaire ou imitées du latin classique [1] ».

Signalons l'intérêt que présente l'introduction : sorte de bibliographie commentée, elle donne un bref mais clair état de la question.

F. MEUNIER.

***

— Le Professeur H. HATZFELD (The Catholic University of America, Washington 17 D. g.) et M. Y. LE HIR, professeur à l'Université de Grenoble, préparent une édition française, refondue, revue et mise à jour jusqu'en 1960, de la *Bibliografía crítica de la nueva estilística, aplicada a las literaturas románicas* (Madrid 1955).

Afin que ce travail critique soit le moins imparfait possible, les auteurs aimeraient :

— Qu'on leur signale les omissions ou les erreurs constatées dans les précédentes éditions (anglaise et espagnole).

— Qu'on leur envoie (à l'un ou à l'autre) un service de presse ou un tiré-à-part de toute publication de stylistique, postérieure à l'édition espagnole.

D'avance, ils remercient pour cette bienveillante collaboration.

***

Nous ne nous excusons pas de signaler à nos lecteurs étrangers cet ouvrage d'histoire devenu classique en Belgique : *Les lignes de faîte du moyen âge*. 2e éd. revue. Tournai-Paris, Casterman, 1952. 13×20, XIV-432 p. (Coll. LOVANIUM), de M. L. GÉNICOT. C'est qu'il est rare que s'offre à nos études l'arrière-plan nécessaire d'une synthèse historique. Non pas d'une histoire, mais d'un hiorzon où se profilent les lignes de faîte, entre le versant où meurt le monde antique et celui où naît le monde moderne.

M. Génicot a découvert les formules qui valent pour la concordance des conceptions et des institutions politiques et administratives, des systèmes économiques et des structures sociales, des croyances religieuses et de leur incarnation dans les individus et les collectivités, des ambitions et des réalisations scientifiques, des idéaux et des productions artistiques et littéraires. Et le faisceau des courbes obtenues par l'examen de chacun des aspects s'élève et s'abaisse

1. C'est nous qui soulignons.

comme le soleil. Nous lisons ces trois parties du livre : *Aube*, *Midi*, *Vesprée*.

L'auteur admettra que nous ne dissertions ici que de la littérature française et que nous nous enquérions seulement de la façon dont il l'explique dans la symbiose médiévale.

Il a bien vu que, dès les débuts, le succès de la littéraire en langue vulgaire dépendit du mécénat des seigneurs tandis que la littérature latine fut la splendeur des écoles (p. 247) ; il ne s'est pas refusé à croire que nos auteurs en sortaient souvent. « Bien doués et bien formés », ils le sont et « ils savent analyser et s'analyser » (p. 280), réalisant « un sain équilibre du fond et de la forme ». Les œuvres varièrent, entre autres, selon les centres de culture. Et M. Génicot fait état d'un contraste, en poésie lyrique, entre l'amour-instinct grossier et brutal du Nord et l'amour-sentiment raffiné du Midi. Il se trompe : l'expression est plus raffinée dans le Midi, mais les concepts de l'amour courtois ne s'opposent dans les deux zones que par un idéalisme plus accentué en pays d'oc. De plus, le seul genre lyrique qui soit souvent grossier, la pastourelle, est pratiqué d'une manière semblable et en occitan et en français et en latin. Pas de contraste absolu non plus dans la faveur pour la poésie au Sud, l'épopée au Nord : les deux zones les ont connues l'une et l'autre, et aux premières chansons de geste françaises (de sites et de personnel souvent méridionaux) qu'on n'a retrouvées qu'en Angleterre répondent au sud de la Loire quelques unités à peine, mais de nombreuses allusions, tant étaient pauvres les bibliothèques, tant était vif le dédain des compositions anciennes, tant furent nombreuses les dévastations dans ce pays qui manquait de colonies d'outre-mer !

Il est une autre opinion que nous voudrions corriger : l'épique se serait transformé en romanesque (p. 281), le roman aurait porté un coup mortel à l'épopée (pp. 286-287). Sait-on trop peu que le roman a son histoire à lui, et génériquement, qu'il est né de la refaçon des épopées antiques (Thèbes, Eneas, Troie) ? A l'heure où il connaissait la gloire, lépopée était déjà plus qu'à son déclin, victime d'une disette de sujets et de héros. Le manque d'esprit d'invention, caractéristique du moyen âge comme le reconnaît M. Génicot, fut fatale au genre que nous ne connaissons qu'à son apogée.

L'on voit mal une autre relation de cause à effet entre les progrès des littératures nationales et l'agonie de la littérature latine (p. 286). En plein XIII[e] siècle encore, la littérature française était traitée en parente pauvre et on n'a pas fait à Rutebeuf et à Jean de Meun l'honneur d'une condamnation qu'un auteur latin aurait vingt fois encourue...

M. Génicot a bien vu que Chrétien de Troyes était un sommet de nos lettres, la réalisateur d'une synthèse où les thèmes celtiques assouplis par la courtoisie méridionale s'adaptaient à la civilisation du Nord et, dans *Perceval*, esquissaient l'idéal d'une chevalerie chrétienne. Mais il aurait dû insister sur le *Jeu d'Adam*, sur ce théâtre nouveau qui venait de sortir de l'église. Le théâtre et la chanson

de geste méritaient d'être signalés comme les genres créés par le moyen âge.

Notre historien a découvert que le déclin s'annonce avec le *Roman de la Rose*. Mais il faut déplorer plus que lui encore l'allégorisme de cette œuvre : il est la preuve que le lecteur se sentait incapable désormais de percevoir le *sens* au delà de la *matière*, de découvrir les *Idées* à travers les choses, les êtres et les faits. Pour qu'on la vît, l'*Idée*, il a fallu lui donner un corps à elle, l'habiller en allégorie ! Le vrai réalisme médiéval est trahi.

C'est dans le seconde partie du livre consacrée au *Midi* du moyen âge que j'ai trouvé les vues que je viens de critiquer. C'est dire que M. Génicot est d'accord pour conjuger ses courbes avec les nôtres et ce sont les siennes que je vous invite à adopter et à goûter dans dans ce volume si nourri. O. JODOGNE.

Peirol

Un numéro spécial de la *Revue d'Auvergne*, soigneusement imprimé sur papier de luxe, nous apporte la contribution symbolique de l'Université de Clermont au 1er Congrès International de langue et de littérature du Midi de la France, tenu en Avignon en 1955. Hommage à Peirol, troubadour auvergnat, dont l'activité poétique s'étend de 1185 à 1225 environ, il est l'œuvre commune de M. J. L. GANTOIS, professeur au lycée de Clermont et de M. P. PORTEAU, de la Faculté des Lettres de cette même ville (*Peirol, Troubadour d'Auvergne*, 1955, 56 p.). Leur tâche a été facilitée grâce à la savante édition critique publiée en 1953 par le professeur S. C. Aston de Cambridge.

M. Gantois a présenté et situé l'auteur. Son exposé, très net, est basé sur une riche documentation qui épuise en particulier les sources locales, y compris le *Nobiliaire d'Auvergne* de Bouillet et la publication plus récente des *Troubadours cantaliens* du Duc de la Salle, écrite en collaboration avec René Lavaud. Cette première partie se termine par quelques pages qui mettent en valeur les différents aspects de ces poèmes que Diez n'hésitait pas à ranger parmi les meilleures productions de la poésie occitane des XIIe et XIIIe siècles.

Pour illustrer ce travail, M. Porteau a choisi de présenter — et il le fait dans une traduction impeccable, avec texte en regard — six poèmes de Peirol. Pour les cinq premiers il a scrupuleusement reproduit le texte de l'édition anglaise, quitte à en modifier mentalement la ponctuation en quelques endroits. Le sixième est le magnifique chant de croisade *Pus flum Jordan ai vist e ·l Monimen*, où la force d'évocation s'exprime en images inoubliables. Écrit dans les derniers mois de 1221 sur le chemin du retour, le pèlerin de Terre Sainte, las et désabusé, y exhale sa rancœur devant l'échec grandissant des armées chrétiennes. Pour cette pièce, le traducteur, qui a eu sous les yeux la version anglaise d'Aston ainsi que l'italienne de De Bartholomaeis, s'est permis de différer, en quelques points de

ses prédécesseurs, notamment à propos du verbe *rezeguar*, qu'il traduit par « risquer », « courir un risque », — interprétation qui s'est trouvée d'ailleurs confirmée séparément par M. K. Lewent dans son compte rendu de l'édition Aston, paru dans la *Romanic Review* (XLV, 1954, p. 277, n.2).

Écoutons ce reproche indigné, mêlé d'angoisse, adressé à l'Empereur Frédéric II, qui a laissé prendre Damiette et oublié son serment de délivrer le Saint Sépulcre :

> Anta· y avetz e ·l Soudan onramen,
> E, part l'anta, avetz y tug tal dan
> Que nostra ley s'en vai trop rezeguan.

> La honte est pour vous, et pour le Sultan d'Egypte la gloire.
> Et s'il n'y avait que la honte ! Tous vous subissez un si gros dom-[mage
> Que notre chrétienté court des risques bien grands.

Frédéric FABRE.

Juan Manuel

MM. José Mª CASTRO Y CALVO et Martín DE RIQUER ont entrepris la publication du *corpus* des œuvres de Don Juan Manuel, d'après le manuscrit 6376 de la Biblioteca Nacional de Madrid, qui, pour presque toutes, en est l'unique témoin. Le tome I nous apporte le *Libro del cavallero y del escudero*, le *Libro de las armas* et le *Libro enfenido* (Barcelona, C.S.I.S., 1955. 17×24, XII-138 p. CLÁSICOS HISPÁNICOS). Pour le premier on avait cependant déjà une très bonne édition de Gräfenberg, et, pour le dernier, celle de Blecua. Mais, au dire des éditeurs actuels, elles ont accueilli trop d'émendations pour ne pas craindre qu'elles aient imposé au texte de Juan Manuel des rajeunissements inconscients, suggérés par la langue moderne. Or, l'important est bien, en effet, de disposer d'abord d'un texte qui a le plus de chance de représenter la version authentique, même s'il nous semble incorrect et obscur. Aussi, chaque fois que la leçon du manuscrit, si étrange qu'elle fût, pouvait se défendre, MM. Castro y Calvo et de Riquer l'ont-ils conservée. Ils n'ont corrigé que très prudemment, et toujours en nous en avertissant, les passages évidemment fautifs, qu'ils ont alors tenu à reproduire en note.

P. G.

Robert Garnier

Le second volume des œuvres complètes de Robert Garnier éditées par M. R. LEBÈGUE contient les tragédies inspirées par les épopées helléniques (*La Troade. Antigone.* Paris, Les Belles Lettres, 1952, 13×20, 297 p. LES TEXTES FRANÇAIS). Garnier « cherche à cette époque, à renforcer l'effet pathétique, en multipliant les morts violentes » (p. 248). S'il songe quelque peu aux événements contemporains, il hésite, pour la leçon à mettre en évidence, entre ses con-

victions personnelles et celles de ses modèles, tout au moins dans *La Troade*, car, dans *Antigone*, ses idées morales, et religieuses sont bien nettes et exprimées clairement (p. 270). Comme pour le premier volume, M. Lebègue suit le texte de l'édition globale de 1585. Dans l'impossibilité où nous nous trouvons de recourir aux éditions anciennes, nous nous référons au texte publié par W. Foerster (Heilbronn, 1882). Si M. Lebègue donne quelques variantes qu'ignorait ce dernier, il semble rejeter les variantes qui constituent de pures fautes, à moins, évidemment, que Foerster ne se soit trompé. Ainsi, pour *La Troade* : v. 683, *en est* (a) pour *est en* ; v. 779 ; *sion* (T) pour *scion* ; v. 1156 : *influctueuse* (b) pour *infructueuse* ; v. 1219, *tiendra* (T) pour *teindra* ; v. 1721, *cest* (b) pour *ceste* ; cf. aussi les v. 1852, 2071, 2092, 2133, 2276, 2489, 2604. Pour *Antigone* : v. 85, *ce* (Aab) pour *se* ; v. 174, *fin* (a) pour *faim* ; v. 567 *armes* (c), *armes* : (b) pour *armes* ; v. 1029, *ne se puisse* (A) ; v. 1125. *Dordonne* (b) pour *Dodonne* ; cf. aussi les v. 1215, 1266, 1276, 1825, 1845, 1936, 2462, 2537, 2560-2561. Au demeurant, les notes et les commentaires sont riches de toute l'expérience et de toute l'érudition que M. Lebègue s'est formées dans les études du XVIe siècle. R. P.

Descartes

C'est sous l'angle philosophique, certes, que l'on doit apprécier le mieux la réédition par Geneviève Rodis-Lewis, professeur à la Faculté des Lettres de Rennes, du traité de Descartes sur les *Passions de l'âme* (Paris, Vrin 1955. 14×19, 240 p. Bibl. des Textes Philos.). Pour l'histoire du classicisme, il est indispensable d'avoir lu ce traité longuement mûri que ce directeur de la pensée s'est décidé à publier en 1649. Les passions — l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse — sont observées tant sous leur aspect physiologique (mécanique et non chimique, évidemment) que sous leur aspect psychique : les interactions entre les deux plans sont décrites, sauf pour l'admiration qui n'a aucun effet sur les mouvements du coeur et du sang. Toujours le philosophe revient à la morale, recommandant à l'âme de ruser avec les passions pour les dominer : c'est la leçon du sage qui exalte, en fin d'ouvrage, la générosité, clef des vertus. Du point de vue lexical aussi, ce traité sera souvent consulté ; au passionné des idées claires on empruntera les définitions des mots abstraits qu'il s'est plu à nous livrer avant tout développement. D'une lecture commode, cet assei est aussi un petit dictionnaire psychologique du grand siècle. O. J.

Romantisme, réalisme et naturalisme

M. Pierre Messiaen, que connaissent et qu'apprécient tous les fervents lecteurs de la littérature anglaise pour ses belles traductions de Shakespeare et des dramaturges élisabéthains, se penche aujourd'hui sur les poètes romantiques anglais. Aux cinq grands noms de Coleridge, Wordsworth, Byron, Shelley et Keats, il joint deux

précurseurs, Burns et W. Blake — à ce dernier une part très large est faite, ce qui n'étonnera pas ceux qui connaissent l'intérêt que ses poèmes ont suscité depuis une trentaine d'années. Les préromantiques proprement dits, par contre, ne figurent pas dans cette anthologie. Ne sont représentés que les auteurs les plus importants — un Southey n'a pas été retenu —, ceux dont les œuvres ont subi victorieusement l'épreuve du temps et parlent encore maintenant. De Coleridge, à côté de ses poèmes les plus célèbres (*Le Vieux Marin*, *Kubla Khan*, *Christabel*), on trouve l'ode admirable sur le *Découragement*, *La harpe éolienne*... De Wordsworth on peut lire entre autres *Lucy Gray*, les *Vers à Tintern Abbey*, *Les Narcisses*... Et si Shelley est représenté par la célèbre *Sérénade indienne* et par *L'Alouette*, M. Messiaen n'a pas négligé quelques extraits d'*Epipsychidion* et d'*Adonais*. Évidemment, un choix n'évite pas quelque arbitraire, et des sacrifices sont inévitables. Certains aimeraient peut-être que fût cité l'*Hymne à la Beauté intellectuelle* de Shelley. Et puisque des fragments de la correspondance de Byron s'ajoutent à ses poèmes — — ceux que passionne sa puissante personnalité ne peuvent qu'approuver cette décision —, ils regretteront l'absence de quelques lettres à Fanny Brawne, de Keats. Mais il a fallu se limiter. Et l'on peut être sûr que M. Messiaen a su allier le souci de donner les œuvres représentatives à celui de retenir les textes de qualité. Ses préférences sont très heureuses et elles rencontreront les suffrages des amis de la poésie.

Les traductions, mises en regard du texte original, sont remarquables par la fidélité, par la recherche de la précision. Elles gardent, dans la mesure du possible, la coupe de la phrase anglaise, les valeurs d'opposition ou d'inversion. Et, autant que le peuvent des traductions, elles respectent la vibration poétique. M. Messiaen ferait-il mentir le « traduttore traditore » traditionnel ? Quelques détails seuls pourraient prêter à discussion, et encore est-ce là affaire de nuances ! *Momently* est traduit par *avec effort* (p. 342). Ne seraitce pas plutôt *par instants, par saccades* ? Dans l'ode de Shelley, M. Messiaen interprète *Delight* par *joie*. Ch. Du Bos préférait *ravissement*, et, dans une note, il motivait cette préférence (*Qu'estce que la Littérature* ? p. 79). Sur Coleridge, je signalerais un ouvrage récent, celui de M. Humphry House (1953). Dans *Childe Harold* (p. 501), il existe une note de Byron lui-même et que reprennent généralement ses éditeurs et ses traducteurs. Or elle contient une erreur. Expliquant l'expression « forêt des Ardennes » (III, 27), le poète parle du bois de Soignies. Aucun lecteur belge ne fera la confusion entre la région de Soignies et la forêt de Soignes qui seule est visée ici. Quant à Burns, il est mort en 1796 et non en 1797. Ce sont là, on le voit, de petites choses, en face de beaucoup de mérites et de grandes qualités. Ajoutons que l'édition est belle et agréable à manier. Ce sera un plaisir pour l'amateur de poèmes de retrouver quelques chefs-d'œuvre du romantisme anglais dans un texte aussi soigné. Et l'homme cultivé ne peut rester indifférent à cette

partie du patrimoine spirituel de l'Europe : il sera heureux de l'avoir à portée de main. (*Les Romantiques anglais.* Textes anglais et français. [Bruges], Desclée De Brouwer, [1955], 11×18, 905 p. BIBLIOTHÈQUE EUROPÉENNE). R. P.

***

M. Claude PICHOIS a publié en volume, en les modifiant quelque peu, les articles qu'il avait consacrés au général Aupick dans le *Mercure de France* (*Le vrai visage du Général Aupick, beau-père de Baudelaire.* Paris, Mercure de France, 1955. 14×23, 67 p.). De cette étude extraordinairement fouillée, basée sur les documents inédits de France (archives du Ministère de la Guerre et du Ministère des Affaires étrangères) et d'Espagne (archives de Saint-Louis des Français et du Consultat de France à Madrid) se dégage un portrait plus précis que celui dont s'était contentée, jusqu'ici, la critique baudelairienne. Aupick, général, ambassadeur de France à Constantinople et à Madrid, ne fut pas le croquemitaine imbécile qu'on se plaît parfois à évoquer. Il avait, en plus d'une haute conception du devoir, de l'intelligence et de la bonté. Il semble s'être bien entendu avec son beau-fils, même après que ce dernier eut été expulsé de Louis-le-Grand. C'est entre 1839 et 1841 que se situe le drame qui mit aux prises deux caractères qui n'étaient pas faits pour s'entendre. Les deux tempéraments et les deux vocations étaient diamétralement opposés. La légende fit le reste. Sachons gré à l'érudition et à l'esprit critique de M. Pichois d'avoir mis les choses au point. A. K.

***

Le *Courrier littéraire. XIXe siècle. Réalistes et naturalistes.* Paris, Albin Michel, 1954. 13×20, 414 p.) groupe une série d'articles de M. É. HENRIOT, courriériste et critique littéraire du « Temps », puis du « Monde ». Ils ont paru au gré de l'actualité littéraire dans l'intervalle d'un quart de siècle environ.

Intelligents, témoins d'une vaste culture, d'une infatigable curiosité intellectuelle, ces articles fournissent aux spécialistes des Flaubert, Zola, Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Baudelaire, Renan, Fromentin, Goncourt, — et de leurs épigones —, une source constante de consultation et de références, dans la mesure où ils offrent une critique aiguë, consciencieuse, documentée des principales études parues, les trente dernières années, sur les œuvres et les personnes de ces écrivains.

Le simple amateur, auquel ces rubriques sont plus spécialement destinées, y trouvera, outre une lecture toujours agréable, une mine de renseignements précieux, drôles, émouvants, imprévus, ainsi qu'une liste de bons ouvrages où puiser une documentation plus approfondie et plus détaillée sur les différents auteurs dont il est question. L. v. D. K.

Menéndez Pelayo

L'avertissement que les éditeurs — MM. de Balbín Lucas et Sánchez Reyes — ont mis en tête des deux volumes de poésies de Menéndez Pelayo (*Poesías, I, Estudios poéticos, II, Odas, epístolas y tragedias*, Madrid-Santander, C.S.I.C., 1955. 14×21, viii-354 et 322 p. Obras completas, lxi et lxii) rencontre parfaitement le sentiment du lecteur, qui dès l'abord se demande s'il s'agit bien de poésies de Menéndez Pelayo. Le grand critique ne s'est-il donc pas contenté d'étudier la poésie espagnole et l'a-t-il enrichie de ses propres œuvres? Eh, oui, poète il fut. Mais le fut-il vraiment? Ses compatriotes sont divisés sur la réponse à donner à cette dernière question, et je n'aurai pas l'outrecuidance de vouloir la trancher. Peut-être cependant me sera-t-il possible de marquer quelques points sur lesquels un accord pourrait se faire aisément.

Il est certain d'abord que Menéndez Pelayo fut un poète, ou un rimeur, très précoce. Sans doute, à l'âge où il écrivit ses premiers vers, beaucoup de jeunes en font autant et se croient également poètes. Mais Menéndez Pelayo semble avoir possédé très tôt une aisance et une sûreté de plume peu communes.

Il est également certain qu'il a continué à se croire poète et à couver d'un regard de complaisance ses œuvres de jeunesse, car en 1906 il les réédite, avec la préface que Juan Valera avait écrite pour elles en 1882 déjà. Or, ce même Valera a porté ensuite sur l'œuvre de son ami un jugement auquel seuls les extrémistes ne se rallieront pas: « Je crois que M. Menéndez Pelayo est un excellent écrivain autant qu'un très remarquable érudit, et je ne lui refuse pas non plus le laurier du poète. »

Quant aux sources de son inspiration, on peut bien y découvrir tout de suite du romantisme, comme dans tel poème consacré à un épisode de l'histoire nationale, ou dans un *Himno a Grecia*, qui se place sous la patronage de Byron. Pourtant ici-même, c'est peut-être déjà moins Byron qui révèle son empreinte que la Grèce elle-même. Car ce qui domine dans les poésies de Menéndez Pelayo, c'est la formidable emprise des auteurs classiques. Cette influence ne s'explique pas uniquement par la formation que lui ont donnée ses études secondaires, puisqu'elle persiste jusqu'au bout, bien au-delà de la période voisine de ces études. Il est d'ailleurs encore notable que, lorsqu'il imite ou traduit des écrivains étrangers, ce sont ceux qui furent, parmi les modernes, les plus teintés de classicisme qu'il choisit: un Foscolo, un Monti et, plus spécialement encore, un André Chénier.

En somme, il y a là une énigme ou, du moins, un singulier contraste. Menéndez Pelayo semble ignorer l'immense richesse poétique de son propre pays et s'en détourne. Décidément, ce n'est point par son œuvre poétique qu'il était appelé à rendre tant de lustre aux grands écrivains de l'Espagne. La critique et l'histoire littéraires furent, chacun le sait, sa véritable vocation. Il n'est pas téméraire

de penser qu'il en fut lui-même convaincu. Du jour où, dans cette voie, il fit des pas de géant, les vers qui sortent de sa plume se raréfient de plus en plus. Passé la trentaine, il ne dut plus en écrire que très occasionnellement.

P. G.

Verhaeren et Jammes

Dans la jolie petite collection IL MELAGRANO de Sansoni-Fussi, viennent de paraître trois volumes doubles consacrés, le premier à Francis Jammes (Firenze, 1956, nº 156-7. 12×16, 131 p.), les deux autres à Verhaeren (nº 160-1 et 162-3. 224 p.). En regard du texte français, ils nous offrent une traduction italienne dans une versification modelée sur l'original.

M. Gianni MONTAGNA, à qui on la doit, est bien connu des lecteurs des *Lettres Romanes* : il leur a exposé naguère (t. IX, 1955, p. 405-438) son sentiment sur la poésie de Verhaeren, comme il le fait encore dans le présent fascicule sur celle de Pascoli. Chez Verhaeren, on s'en souviendra, il admire le poète élégiaque et le poète de la nature bien plus que celui des forces tumultueuses. Et c'est dans ce même esprit qu'il a recueilli les *Poesie scelte* actuelles. Qu'on partage ou non son avis sur ce point, ce qu'on admirera, en tout cas, c'est l'art avec lequel il a accordé l'italien à la lyre du poète, joignant une aisance, un naturel, une harmonie remarquables à la plus rigoureuse fidélité. C'est à peine si, tout rarement, un mot n'a pas trouvé sa stricte transposition. Encore n'oserions-nous penser, n'étant pas Italien, qu'une meilleure traduction aurait été possible. Il est extrêmement rare que même des œuvres en prose soient rendues dans une langue étrangère avec un tel souci d'exactitude et tant de délicatesse. Les lecteurs italiens, et même les français, peuvent s'estimer heureux d'avoir à leur disposition une excellente anthologie de Verhaeren, présentée par M. Luc Hommel, et précédée de pages (9-54) qui l'introduisent fort bien. M. Montagna s'y élève contre l'opinion qui voit dans notre poète un « germain qui s'exprime dans une langue qui n'est pas la sienne ». Il a raison, en partie du moins. Mais lorsqu'il écrit : « Disons plutôt que Verhaeren est Belge, et que sa plume laisse échapper certaines expressions, certaines duretés qui sont caractéristiques de ses compatriotes », on a envie de protester. Non pas qu'on veuille prétendre parfait le français parlé en Belgique, mais parce qu'il ne semble pas que ce soient précisément ses imperfections qui caractérisent la langue de Verhaeren.

Mais quoi qu'il en soit de ce détail, si Verhaeren a été si bien rendu en italien, on ne s'étonnera pas que Jammes l'ait été aussi merveilleusement. Surtout le Jammes des *Quatorze prières* et de *L'église habillée de feuilles.* Leur soleil ressemble tellement à celui de l'Ombrie, leurs animaux à ceux des *Fioretti*, avec un franciscanisme qui colore si doucement les douleurs, les joies et la sensibilité !

P. G.

Mockel et Elskamp

Continuant la prospection de la littérature symboliste belge, M. H. Davignon a publié et commenté la correspondance échangée par deux poètes : 37 lettres d'Elskamp et 12 de Mockel, qui s'échelonnent sur 30 ans, de 1893 à 1923 (*L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel.* Bruxelles, Palais des Académies, 1955. 14×20, 76 p. [Acad. Royale de Langue et de Litt. Franç. de Belgique]).

Il faut remonter à *La Wallonie* pour trouver l'origine de ces relations. L'objet des premières lettres est tout littéraire : chacun émet son avis sur le dernier recueil poétique de l'autre, Mockel révélant, une fois de plus, la justesse et la nuance de son jugement. Peu à peu, l'amitié s'établit ; des deuils leur donnent l'occasion d'aborder le problème de leurs croyances et les termes du style trahissent un rapprochement. Ils se confient leurs convictions philosophiques et religieuses, leur tâtonnements : Mockel a fait, en compagnie de sa femme, des expériences de spiritisme, tandis qu'Elskamp est attaché au bouddhisme et à la métempsycose (p. 58). Cette croyante en un au-de là est pour eux un réconfort certain et les fait correspondre avec leurs morts.

Leur première entrevue ne date que du 20 février 1919 : troisième pas dans la progression de leur amitié, lente à mûrir. Un événement important de la vie littéraire belge va orienter leur correspondance vers un nouveau sujet : l'Académie naissante. Mockel en fait partie et veut y introduire Elskamp qui, élu en janvier 1921, ne prendra cependant jamais part aux séances. Au malade immobilisé dans sa chambre, Mockel se fera un devoir d'envoyer le compte rendu fidèle de ce qui se trame et se réalise : l'atmosphère des élections académiques et les mouvements vers la gauche (tendance Mockel) ou vers la droite (tendance Giraud, qui veut noyauter l'Académie au profit de Parnassiens), les frottements entre philologues et littérateurs, la candidature des premiers membres étrangers.

Les deux poètes en sont aux confidences sur des sujets intimes : Elskamp rappelle un amour ancien qui revit dans « Maya ». En avril 1922, il est victime d'hallucinations. « Quel calvaire te fait gravir ce corps vaillant mais misérable qui enferme un si noble esprit ! » lui dit Mockel. En 1923, la correspondance cesse. En 1931, Elskamp succombera à une sclérose du cerveau.

De cette correspondance ressortent assez nettement les deux personnalités : celle de Mockel, homme d'action, influent, plein d'initiative, critique nuancé et poète empreint de principes mallarméens ; Elskamp, maladif et plutôt socialement défavorisé, poète d'une esthétique où se mêlent curieusement symbolisme et naïveté populaire.

Il faut savoir gré à M. Davignon d'apporter un tel désintéressement à la publication de documents (car il nous a donné déjà la correspondance de Van Lerberghe, et de Séverin et Mockel) qui contribuent utilement à la connaissance de la littérature belge d'expression française.

L. G. Lefebvre.

Gide

Après André Gide « Protée » (voir *Les Lettres Romanes*, x, 1956, p. 121-3), voici André Gide « Prométhée » (Maurice MARSALET. *André Gide l'enchaîné.* Bordeaux, Picquot, 1955. 12×18, 119 p.). Ils diffèrent beaucoup. L'un justifie l'esthétique de son œuvre, l'autre explique sa vie. Il serait vain de comparer les deux études : leurs domaines respectifs sont totalement étrangers. M. Marsalat s'inquiète de la morale gidienne : tout au contraire de M[me] Brée, qui travaille par « approximations », il affirme. Que d'audaces dans son exposé, que d'assurance aussi, même lorsqu'il aborde les problèmes les plus délicats et les plus sujets à controverses ! Selon M. Marsalet, Gide aurait été, tel un moderne Prométhée, enchaîné au sentiment de sa culpabilité. Le déséquilibre moral provoqué par le conflit entre sa sensualité précoce et son éducation puritaine aurait été à la base de ses actes et de son œuvre. Si, dans son enfance, il simule des crises nerveuses, « peut-être n'était-ce qu'une attitude conjuratoire face à la culpabilité qu'engendrait chez lui l'onanisme ». De même, l'attachement à sa mère et son amour idéalisé pour Madeleine Rondeaux, apparaissent à M. Marsalet comme des refuges où Gide puise « les nourritures spirituelles capables d'équilibrer dans son hygiène de vie les autres nourritures ». Il y a chez Gide comme une volonté de s'enchaîner : il épouse sa cousine — incarnation de la morale familiale — et, ainsi, resserre ses liens. Ce déséquilibre entre son hypersexualisme et la morale qui lui fut inculquée et qu'il continue à craindre, produira une inhibition dont M. Marsalet indique fort justement les conséquences inévitables : avirilisme, égocentrisme, hyperémotivité, irresponsabilisme, amoralisme.

Prométhée, malgré ses complexes, est pourtant mal enchaîné. Il trouve des compensations. Ses amitiés : Claudel, Mauriac, celui-ci moins « prédicant » que le premier (Claudel serait-il une auto-punition que s'infligeait Gide ?). Son œuvre ensuite : il en a attendu plus qu'une excuse, une annihilation de sa culpabilité, en y introduisant le « mécanisme de défense suivant :

> L'anormal est dans l'exception.
> *Or je ne suis pas exception.*
> Donc je ne suis pas anormal ».

Servi par un style étrangement séduisant, il a encouragé toute une génération à faire sienne une morale avilissante.

R. MOTMANS.

Saint-Exupéry

On redouterait un gros livre, très savant, le livre d'une « grande personne », sur *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Les gens « sérieux » risquent de nous en donner des exégèses égales à des trahisons. Mais la plaquette de M. Yves LE HIR, *Fantaisie et mystique dans Le Petit Prince* (Paris, Nizet, 1954, 11 × 18, 78 p.) possède, au contraire,

quelque chose du charme même du conte merveilleux et profond du grand écrivain.

Sans pédantisme, avec sûreté, M. Le Hir relève dans *Le Petit Prince* les multiples formes de la fantaisie la plus ailée, et, peut-on dire, la plus originale, malgré les modèles dont il signale les traces. Assurément, il y a là bien des choses qu'un lecteur sensible et intelligent aura découvertes par lui-même, mais d'autres aussi qui lui auront échappé et qui l'inviteront à relire *Le Petit Prince* pour le plaisir d'en mieux saisir les finesses.

Pour le plaisir aussi et le profit d'en mieux pénétrer la bienfaisante doctrine. Sans aucune lourdeur, sans jamais forcer le texte, M. Le Hir éclaire délicatement cette sagesse : il excelle à faire parler des détails, des situations, des mots, sur lesquels nous sommes passés trop rapidement peut-être, et dont nous aimerons désormais goûter toute la valeur. Particulièrement heureuse et suggestive, cette page finale :

> L'impression dernière que laisse *le PetitPrince* est celle d'une révélation pathétique. Engagé dans une lutte implacable avec la mort, Saint-Exupéry chante malgré tout la victoire de l'esprit sur les servitudes ; trahi dans ses affections les plus chères, il exalte cependant la puissance de l'amour. Le merveilleux, la fantaisie de l'affabulation éclairent des enseignements spiritualistes d'une rigueur absolue. Nul contraste de ton : les mêmes moyens d'expression servent indifféremment aux deux registres (seule la voix nuance le sentiment) et ils assurent ainsi la réussite totale d'une œuvre où se mêlent les jeux de l'imagination et les exigences d'une mystique enthousiasmante.

P. G.

Paule Régnier

De Paule Régnier, le *Journal* avait été publié naguère. Voici quelques fragments de sa correspondance. Ils datent en partie de 1926 à 1940 et surtout de 1944 à 1950. Ces lettres sont adressées principalement à Louis Buzzini, à Mme Charles Du Bos, à Guy Chassériau et à des prêtres. Les admirations littéraires de Paule Régnier s'y lisent clairement. Avant tout V. Hugo : « je suis en état de grâce hugolienne » (p. 184). Claudel, malgré quelques réserves, est pour elle le poète de l'amour. Avec Buzzini elle communie dans le culte d'Élémir Bourges. Et, en plus d'un lieu, on retrouve le souvenir fervent de Paul Drouot. Mais ce qui apparaît surtout dans ces lignes, dans ces confidences écrites à des amis affectueux, c'est l'âme de l'écrivain, âme tourmentée aux prises avec l'énigme de la souffrance humaine. Une lettre laisse entrevoir une des causes du mal qui la rongeait : l'éducation qu'elle eut à subir (p. 34-35). Et puis il y eut cette fatigue qui empêchait toute création de l'esprit et qui lui faisait prononcer, douze ans avant l'échéance fatale, la phrase : « je pense qu'il dépendra des circonstances que je meurs (*sic* ?) en chrétienne ou désespérée » (p. 63). La préface du P. Barjon met en lumière et commente avec justesse et pénétration les éléments de ce drame. (Paule RÉGNIER. *Lettres*. Préface de Louis Barjon, S. J. [Bruges], Desclée-De Brouwer, 1955, 13×20, 241 p. Les Iles, 2e sér., 3).

R. P.